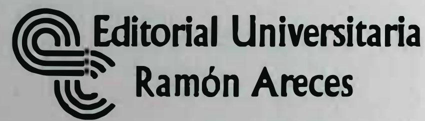
EL ESTUDIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

M.ª Victoria García Morales
Victoria Soto Caba
Joaquín Martínez Pino





Mª VICTORIA GARCÍA MORALES
Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)
VICTORIA SOTO CABA
Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)
JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO
Profesor Ayudante Doctor de Historia del Arte (UNED)

EL ESTUDIO DEL PATRIMONIO CULTURAL







Mª Victoria García Morales y Victoria Soto Caba son autoras de los temas 1, 3, 4, 5, 8 y 9; y Joaquín Martínez Pino es autor de los temas 2, 6, 7 y 10.

Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-9961-214-0
Depósito legal: M-25817-2017

Impreso por: Campillo Nevado, S.A.
Antonio González Porras, 35-37
28019 MADRID

Impreso en España / *Printed in Spain*

ÍNDICE

Introducción

La necesidad de una asignatura dedicada al estudio del Patrimonio Histórico en los Planes de estudio de distintos Grados se ha hecho evidente en los últimos tiempos, debido a la relevancia alcanzada por los Bienes histórico-artísticos y culturales en nuestra sociedad.

Este interés se ha materializado en una abundante bibliografía que se ocupa de los temas de Patrimonio desde diferentes campos de investigación, puesto que es una historia que, comenzada con el fin de de proteger y conservar el legado artístico del pasado, ha evolucionado y ampliado su trayectoria de modo que su significado involucra o concierne a cuanto procede de la acción humana y de su interrelación con la naturaleza.

Hasta el momento el Patrimonio Cultural, llamado así desde el siglo xx, ha acaparado la mayoría de los estudios al respecto, pero en este libro se ha querido centrar la atención en el corpus conformado por los Bienes histórico-artísticos, cada vez más definido y por tanto más alejado de lo que se considera Patrimonio Cultural.

Por este motivo, en los diferentes temas se ha puesto especial énfasis en la historia del aprecio, de la función y del uso de los bienes artísticos ya que es el camino que permite comprender la amplitud de los límites y de las actuales implicaciones del Patrimonio Cultural. Si es de importancia conocer la evolución de la valoración de unos determinados Bienes lo es también estudiar la serie de medidas protectoras acometidas para asegurar la vigencia física del legado recibido. En este sentido, es fundamental conocer las diversas leyes y organismos administrativos creados a tal fin porque emanan del debate teórico en torno al significado y función de los Bienes del pasado revelando los parámetros sociales de cada momento histórico. Complementario e imprescindible para la salvaguarda material de los Bienes es profundizar en el ámbito de la restauración, que desde el siglo xix, se conforma como una disciplina autónoma con una metodología específica. Evidentemente, se tratan los temas dedicados a la restauración desde una perspectiva teórica, buscando las respuestas dadas a los grandes problemas que afectan a la conservación de los Monumentos obviando los aspectos técnicos más propios del ejercicio del restaurador

Un mismo interés requiere el estudio de la ciudad ya que supone el punto de inflexión en el desarrollo del concepto de Patrimonio, en tanto en cuanto el Patrimonio Cultural es el resultado de una constante y progresiva amplia-

ción de la mirada: ya no es sólo el objeto artístico, el monumental o la ciudad sino también su ambiente, el paisaje, la naturaleza y el territorio en que se ubica. Una ampliación que conduce a la consideración de nuevos "artefactos" como Bienes Culturales cuyos derroteros se entremezclan con los nuevos modos de expresión y de valoración artística de un mundo globalizado.

Otros temas intentan sintetizar algunos de los mecanismos por los que se han perpetuado muchos de los Bienes y, sin lugar a dudas, el dedicado a los viajes merece una especial atención porque la literatura inherente se configura como documento transmisor de una puesta en valor y reclamo de viajeros y destinos. En relación con el viaje resulta inevitable la mención al turismo que, si bien en ocasiones determinadas ha sido causa de deterioro y destrucción patrimonial está estrechamente relacionado con la riqueza histórico-artística y en la actualidad ocupa un lugar preferente en el desarrollo de las políticas de protección de los Bienes bajo la denominación de Turismo Cultural.

El discurso del libro se presenta organizado en dos grandes períodos, una primera etapa desde los albores de la historia hasta mediados del siglo xx que acaba con la finalización de la Segunda Guerra Mundial, un largo tiempo que se traduce en el lento despertar de la conciencia valorativa de los Bienes heredados. La segunda etapa, que se ocupa de la visión del Patrimonio desde la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días por el contrario se caracteriza por la rapidez de los cambios y transformaciones conceptuales, años en los que se amplía el abanico de Bienes y con ello los problemas derivados de su preservación. Ahora bien, se advierte que las variaciones están marcadas mas que por las discusiones intelectuales por una premura de gestión y puesta en valor característicos del consumo y de la sociedad del bienestar. Esto ha llevado a dedicar un tema completo al análisis de las nuevas perspectivas del Patrimonio en las que se tienen presentes tanto la difusión y disfrute de los Bienes Culturales como su sostenibilidad.

En relación con esto, es lógico considerar que la selección de los Bienes que llegan a conformar el Patrimonio Cultural está mediatizada por la supervivencia de esta sociedad del bienestar, y de nuevo serán las crisis, las que actúen de acicate para reactivar nueva reflexiones teóricas, con el fin de acompasar aquellos debates y proyectos que conformaron el Patrimonio histórico-artístico.

El manual tiene como principal objetivo el aprendizaje de una serie de conceptos básicos que, como hilos conductores, el alumno encontrará engarzados y reiterados a lo largo de sus páginas. Son las ideas fundamentales que deben manejarse de forma comprensiva para relacionar unos temas con otros.

Este libro se presenta como manual de la asignatura. No obstante, en cada tema se facilita una bibliografía comentada y de referencia que el alumno universitario no puede ni debe ignorar, entre otras razones porque nuestra intención es despertar la curiosidad y el interés por el estudio del Patrimonio.

Tema 1

EL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y SU PROTECCIÓN

Esquema de contenidos

Introducción

Desde los tiempos más remotos el hombre ha tenido interés por preservar los objetos que ha creado, bienes que ha atesorado por su belleza, por la riqueza de su material, por devoción o por admiración. Los motivos son muchos y cambiantes, pues cada época histórica ha establecido prevalencias y preferencias.

Para Françoise Choay, el Patrimonio es un concepto nómada y el término ha proseguido una trayectoria histórica en el último siglo xx diferente a la de hace siglos. El aprecio por los bienes se remonta a las primeras civilizaciones, en consonancia con las creaciones artísticas: se poseían, se guardaban, se conservaban objetos y bienes; pero realmente la historia del Patrimonio Histórico-Artístico comienza en los albores de la Edad Moderna. Fue en el Renacimiento cuando se configura como un corpus, un conjunto de bienes con un mismo carácter: el de ser portador de nuestra memoria. Comienza un pensamiento y un avance teórico y se subraya la capacidad informativa de los bienes artísticos. No sólo se produce un aprecio por ellos, una estima social, sino que se justifica la necesidad de una especial tutela, una protección. Por ello, los siglos XVI y XVII adquieren un gran protagonismo en la historia del Patrimonio, cuya capacidad formativa y evocadora aumenta durante la Ilustración. La conciencia protectora será el resultado de la reflexión y el pensamiento en torno al arte y su significado en la sociedad. Se define el concepto de Patrimonio Histórico-Artístico, formado por un conjunto de bienes bien delimitado.

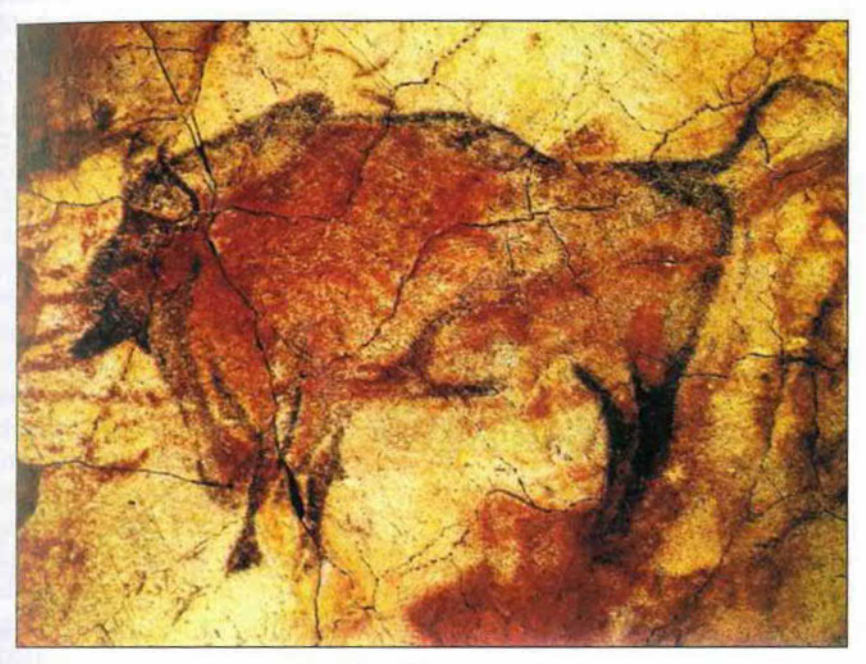
El siglo xx supone una aceleración del proceso teórico en torno al concepto de Patrimonio, pero también una ruptura de los límites que abarcaba. El conjunto de lo que integra el Patrimonio comienza a ampliarse progresivamente y se incluirán bienes con cualidades bien diferentes y diversas. La destrucción bélica provocada por las dos guerras mundiales favoreció el debate teórico en torno a la protección del Patrimonio Histórico-Artístico, un término que pasará a ser una categoría más de las englobadas en los Bienes Culturales y en lo que hoy se conoce como Patrimonio Cultural.

Analizar el aprecio y la protección son premisas para entender esta asignatura. La estima es consustancial con el estudio de la Historia del Arte, a la luz de una nueva interpretación: el valor que la sociedad ha concedido a la creación artística. La tutela se cifra en las medidas de protección, pero ya que para proteger es imprescindible saber lo que se posee, desde la Edad Moderna se inicia el inventario de bienes y la investigación para definir los objetivos, que acabarán traduciéndose en una legislación y en órganos administrativos, responsables estos últimos de poner en práctica y tramitar las medidas decretadas.

1. La Antigüedad y la Edad Media

Muchas de las espléndidas creaciones que han llegado hasta nuestros días, como las cuevas prehistóricas o los palacios y tumbas de antiguas civilizaciones, se deben más por el azar de los tiempos que por deseo de su

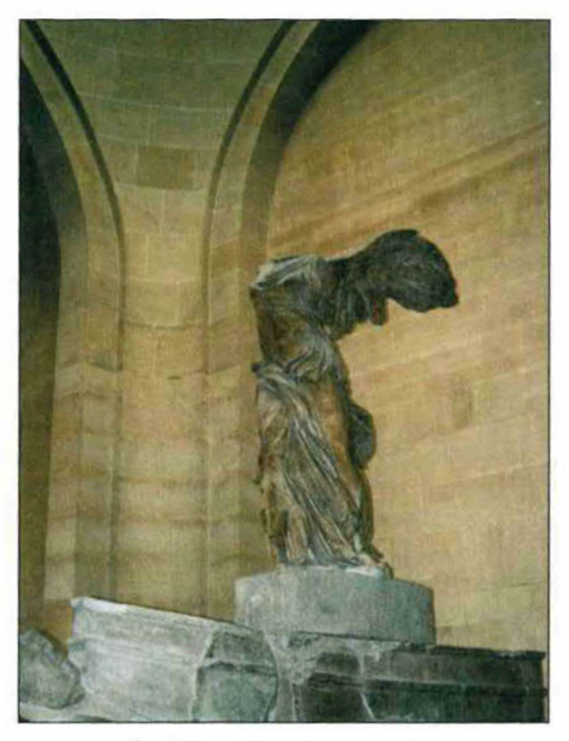
permanencia. Sin embargo, es posible advertir a lo largo de la historia cómo diferentes bienes han gozado de un aprecio especial que ha favorecido su acumulación y conservación. Si el gusto por la creación es inherente al hombre, es lógico pensar que desde tiempos antiguos se dispusieran medios y medidas de conservación de bienes, con un contenido especial, para que perdurasen en el tiempo. Y ese contenido especial casi siempre estuvo ligado al ámbito religioso.



Bisonte. Detalle de la cueva de Altamira.

Los ejemplos que pueden señalarse como prioritarios están en relación con los tesoros de los templos, lugares en los que se depositaban todo tipo de objetos como ofrenda a la divinidad, por lo que es posible suponerles unas cualidades artísticas excepcionales como el mérito de unos ricos materiales. Se trata de piezas transportables –bienes muebles– que reclamaban unas medidas especiales de custodia del recinto; recintos en los que puede atisbarse los orígenes remotos de la institución museística, y lugares que pasan a ser bienes inmuebles, monumentos, dando lugar a las tipologías arquitectónicas.

La arquitectura religiosa y funeraria en el Mundo Antiguo tuvo un papel esencial en los orígenes de la historia del Patrimonio. Recordemos la máscara mortuoria de Agamenón (Micenas) o la estatua crisoelefantina de Atenea (Grecia clásica) que además de su espléndida factura ofrecen la riqueza de



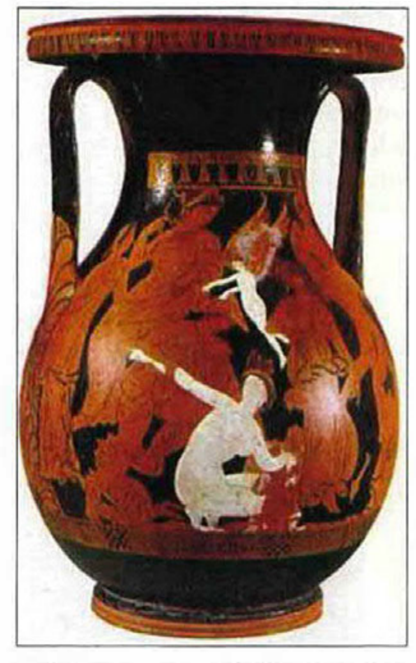
La Victoria de Samotracia.

sus materiales; las esculturas y monumentos debidos a los reyes de Pérgamo (Grecia helenística) revelan su deseo de emular el pasado; la exposición pública de las obras atesoradas en los templos ordenada por Agripa (Roma) corresponde al afán de prestigiar su dinastía.

Se conocen múltiples noticias que revelan el gusto por coleccionar cerámicas, pinturas, esculturas etc., procedentes de botines de guerra y expolios, o bien adquiridas en el mercado por el interés que suscitan. Objetos preciosos y bellos de otras culturas entran a formar parte del ajuar de las casas patricias romanas como muestra de refinamiento y modelo a imitar, las piezas artísticas adornan las vías públicas, así como los foros, termas o demás edificios emblemáticos. La civilización romana sintetiza toda una tradición que, proveniente de la Grecia clásica y continuada en el periodo helenístico, procura la protección de las piezas y arquitecturas heredadas. Por tanto, en el mundo clásico se encuentra el origen del querer conservar para el futuro, principalmente bienes muebles y objetos de uso con una belleza formal y una riqueza material, objetos con un claro significado: bien el respeto y la admiración por otras culturas, bien porque son una muestra de poder, prestigio y refinamiento.

Sin embargo, las noticias con respecto a las intenciones de que los bienes debían perdurar en el tiempo son escasas. La información sobre la Antigüedad procede de los textos de los historiadores griegos y latinos, como Polibio, Pausanias o Vitruvio y Plinio. Sabemos el gran aprecio por el arte y la arquitectura en Grecia y que los artistas, como Policleto, Fidias o Lisipo, eran cultos y gozaron de gran prestigio. Pero apenas sabemos nada de medidas adoptadas para la preservación de los bienes. En cuanto a Roma, el gusto por el coleccionismo de piezas de arte griego fue en sí mismo un medio de conservación, a pesar de disposiciones testamentarias adversas o de sufrir dispersión y mercas en almonedas o por causas del comercio. Ese coleccionismo permitió la pervivencia hasta nuestros días de muchas piezas. Por

otro lado, dio ocasión a la realización de copias y su puesta en el mercado del arte. En este sentido, la copia de las obras griegas y etruscas fue práctica habitual entre los romanos, gracias a lo cual se conocen muchas de ellas, pero su demanda también favoreció "el falso histórico". Por lo que siempre hay que recordar que el concepto de Patrimonio Histórico tal como se entiende hoy en día no existía y que la naturaleza sincrética de los romanos les permitió apropiarse, copiar y transformar las aportaciones culturales de los pueblos conquistados.



Cerámica griega de figuras rojas.

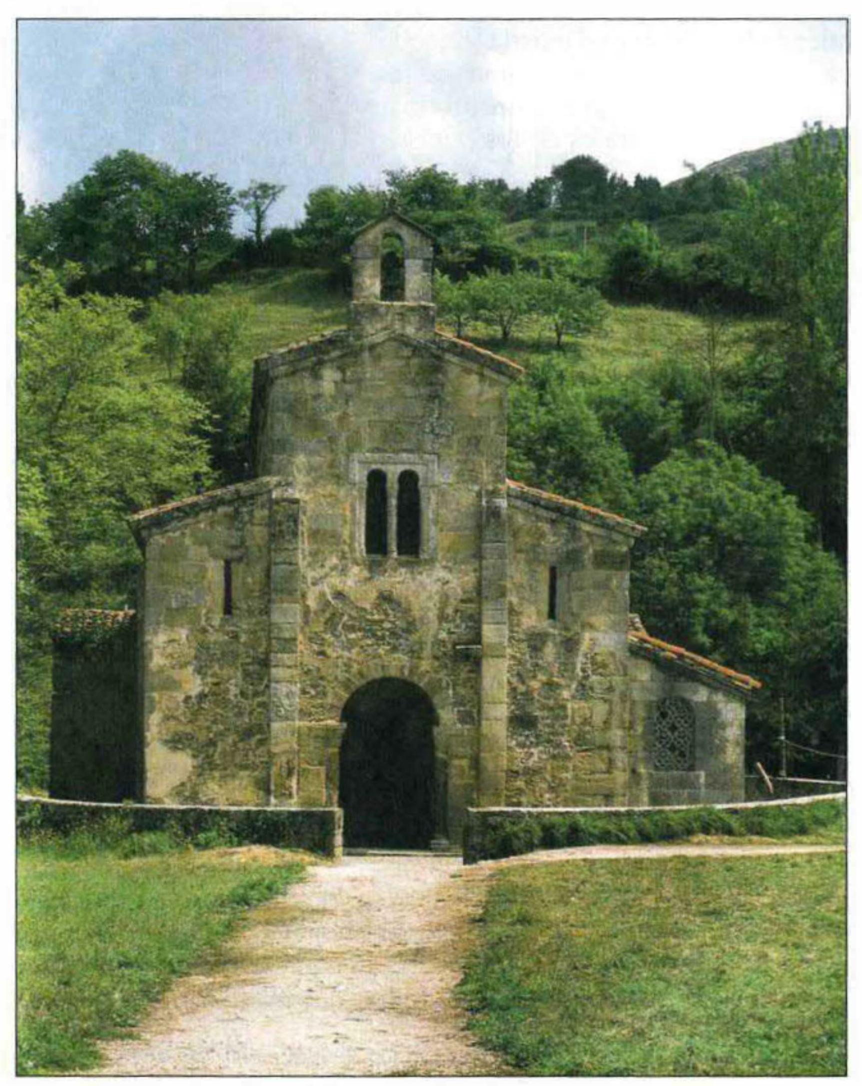
También, se puede señalar como intenciones de preservación las labores de registro e inventario, como las realizadas en los templos de aquellas obras que los fieles depositan en cumplimiento de sus promesas, o la realizada por los censores de los bienes públicos, así como la de los objetos artísticos de las colecciones privadas.

Las invasiones de los pueblos bárbaros iniciaron un nuevo periodo histórico y postergó la cultura romana a la esfera de los monasterios cristianos. Esparcidos por toda Europa, estos núcleos de civilización dominaron la época medieval. En ellos se conjuga el viejo mundo pagano y la naciente religión, de modo que la tradición clásica no desaparece sino que como sabia oculta pervive reinterpretada en los monumentos y obras.

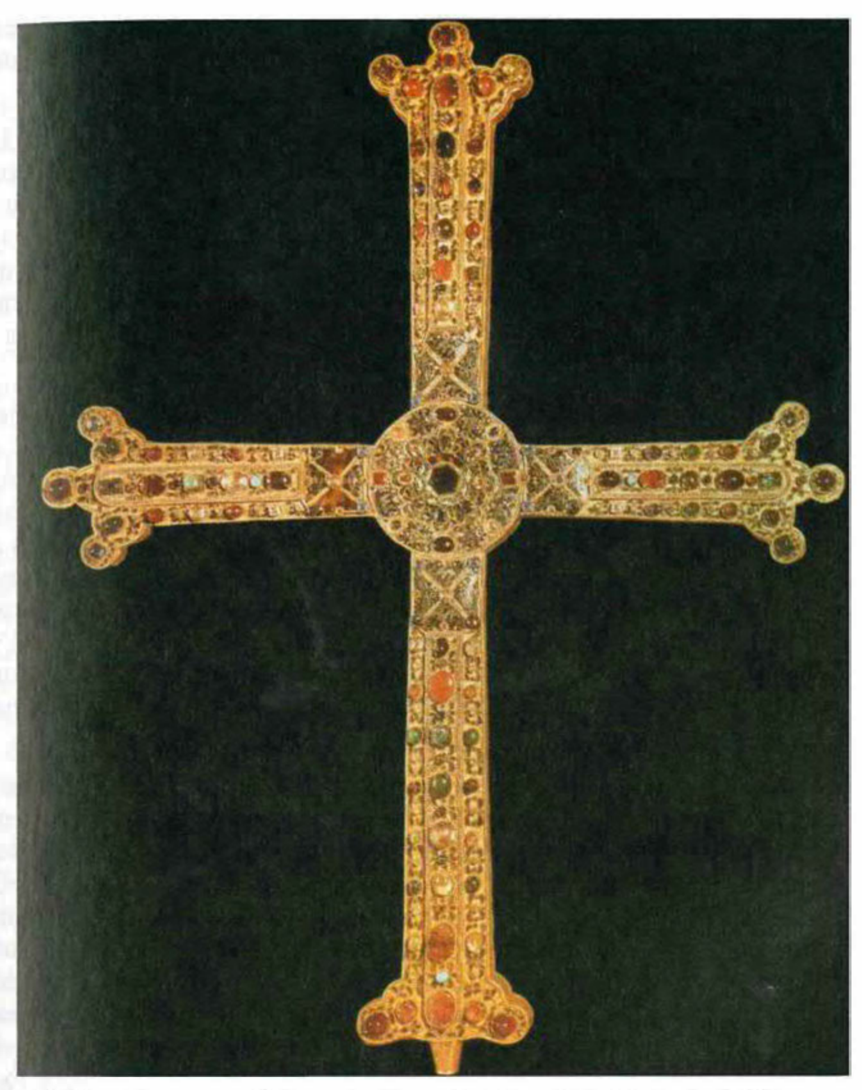
La amplitud temporal de esta época sólo permite una caracterización muy general en la que se pueden señalar los convulsos siglos iniciales de la Alta Edad Media, poco propicios a la creación artística –pues como comentó Vitrubio, en su Tratado *Los diez libros de Arquitectura*, únicamente "*los tiempos de paz procuran el engrandecimiento a las ciudades al construirse magníficos edificios públicos*"–. Por el contrario, los siglos correspondientes a la Baja Edad Media el fervor religioso favoreció mantener o emprender nuevas y magníficas construcciones a las que peregrinos de diferentes procedencias acudían para venerar las reliquias que guardaban.

Respecto a los primeros siglos (siglos V-IX), tiempo de invasión y devastación, en Europa se utilizaron los edificios preexistentes o se aprovecharon sus materiales para los de nueva planta por cuestión de economía, pero también por una sabia consideración tal como muestran las palabras del Papa

Gregorio I el Magno a finales del siglo VI: "*no destruyáis los templos de los pueblos conquistados, únicamente retirad los ídolos paganos, rociadlos con agua bendita y montad los altares con las reliquias*". El cambio de significado de los bienes es una idea importante, con ello no sólo se facilita la adopción de nuevos hábitos sin interrumpir la continuidad de uso del Bien, sino que también se impide su destrucción.



Arquitectura prerrománica asturiana. San Salvador de Valdediós.



Orfebrería prerrománica asturiana. La Cruz de la Victoria del Tesoro de la Cámara Santa de Oviedo.

Sin lugar a dudas son los pequeños objetos transportables como armas o joyas los que predominan en la Alta Edad Media entre los que se puede recordar la orfebrería visigoda, las cruces votivas o también los manuscritos y las miniaturas prerrománicas. Bienes muebles cuya permanencia en el tiempo se explica por el valor simbólico adquirido y su depósito en los tesoros o custodia en los monasterios. Este papel es el asumido por la Cruz de los

Ángeles pieza única conservada en la Cámara Santa en la que su significado trasciende a su propio valor material, sin embargo, no estuvo ni ha estado exenta de sufrir deterioro y expolio.

Objetos donados como agradecimiento por el favor recibido son los Bienes que hasta ahora, configuran el Patrimonio medieval, admirados por el preciosismo de los materiales, la habilidad de los artífices, su rareza o su valor de ejemplar único, por la transcendencia de su mensaje. En estos rasgos reside la estimación de estos Bienes muebles. La institución eclesiástica es la encargada de la protección de este Patrimonio depositado en lugar sagrado, en el mismo presbiterio o en cámaras adyacentes de modo que pueda ser visto por los fieles sin dificultar las celebraciones litúrgicas.

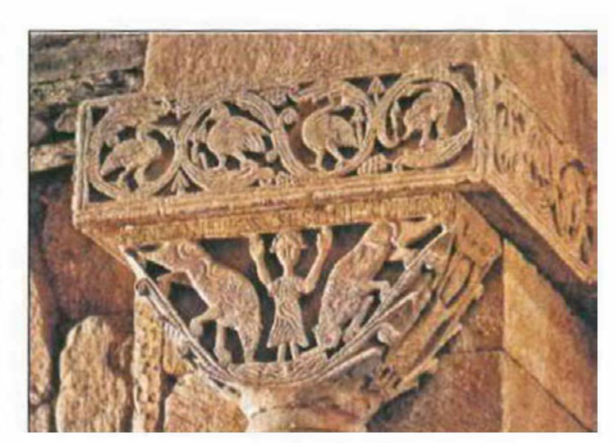
Lo escrito por el monje Raul Gabler sirve para caracterizar el siguiente periodo medieval cuando comenta "*durante los años que siguieron al año 1000, se vio reconstruir iglesias en casi todo el universo, pero sobre todo en Italia y en la Galia. Se hacia esto incluso cuando no era necesario, rivalizando cada comunidad cristiana por edificar santuarios más suntuosos que los de sus vecinos. Se diría que el mundo sacudía sus harapos para adornarse con una blanca túnica de iglesias*". Estos siglos medievales son los de las Cruzadas y los de las peregrinaciones impulsadas por el feudalismo y el nuevo clima religioso. También, de los viajes comerciales que facilitaron el conocimiento de otras culturas e introdujeron la curiosidad por cosas hasta entonces desconocidas.

La peregrinación a los Santos Lugares para venerar las reliquias de los primeros mártires permitió admirar expresiones artísticas diferentes, como las arquitecturas de Bizancio o las artes islámicas. El viaje a Oriente favoreció el intercambio de influencias; lo revelan múltiples ejemplos de Europa, se traen mosaicos, capiteles y columnas se decoran con temas iconográficos procedentes de los pueblos evangelizados, se origina un comercio cuando no expolio, que trasporta de Oriente a Occidente piedras preciosas, metales, relicarios en oro y esmalte. Una rica orfebrería que permite el traslado de las reliquias allá donde el culto las reclama. Se entiende, entonces, el viaje del peregrino como imagen del paso del hombre por la tierra porque lo sobrenatural impregna la vida medieval. Por ello, en los templos todo tiene su función específica y responde a una idea concreta relacionada con las enseñanzas de la iglesia, como bien muestra la importancia del ritual de depositar las reliquias cuando se consagra una iglesia. Este escenario permite pensar que los bienes muebles y piezas de las denominadas artes menores por la taxonomía tradicional, son las impulsoras, debido a su función, del desarrollo de la arquitectura, pues iglesias y monasterios deben recibir a los peregrinos que acuden a rendir culto a los mártires. Se deben adaptar los espacios originarios a las necesidades de acogida, a las litúrgicas, a las referidas al cuidado de los enfermos o a la educación. Es decir, la arquitectura adquiere en los tiempos bajomedievales el mismo interés que los pequeños objetos, por lo

que el estudio de los Bienes que conforman el Patrimonio en la Edad Media también incluye el Patrimonio inmobiliario.

Es la época de las catedrales, de los edificios civiles como hospitales, universidades o ayuntamientos y del desarrollo de la ciudad que crece y se embellece dentro de sus murallas. Las construcciones románicas y góticas son el soporte de vidrieras, relieves, esculturas, pinturas, retablos, tapices, etc., que completan los interiores. Los Bienes Artísticos se convierten en medios para la alabanza a Dios y componen un rico conjunto de Bienes que en el transcurso del tiempo se valorará de muy diferente manera.

Además de los artífices creadores llamados de diferentes maneras, artesanos, maestros de obras, de cantería, de la madera, etc., existe en el caso de nuestra península la figura del alarife o persona encargada del cuidado y mantenimiento de los edificios de la ciudad. Es una institución o cargo recogido en las *Ordenanzas* de distintas ciudades reconquistadas y que permanece en las sucesivas *Recopilaciones* realizadas hasta avanzado el siglo XVIII. Es decir, se protegía la ciudad y se velaba por el cumplimiento de la norma, pero bien es cierto que la intención es la de mantener la salubridad, el orden y el ornato en obediencia a lo dictaminado por el rey más que la permanencia futura. Es lo que se deduce de lo expresado en *La Partida* II de Alfonso X El Sabio, referida a lo que el pueblo debe hacer con "*las cosas que son llamadas muebles o raíces (inmuebles) que pertenecen al rey para su mantenimiento en las Villas, en los Castillos y otras Fortalezas*".



Capitel visigodo.

Por otro lado, la conservación de las arquitecturas religiosas corresponde a la Iglesia, para ello cuenta con talleres propios de artesanos, pero es de mayor trascendencia mencionar la existencia en los Cabildos de unos cargos específicos responsables de las fábricas tanto del cuidado y salvaguarda de las existentes como de la dirección de las nuevas obras. Es importante señalar esta competencia por cuanto los maestros ejecutan los programas artísticos facilitados por los clérigos. Dos figuras son las que participan en el planteamiento y desarrollo del trabajo artístico: el que da forma y el que proporciona el contenido.

Por este motivo, en el Medievo es frecuente recurrir como medida de conservación de los Bienes, a los cambios de significado. Interesa que la



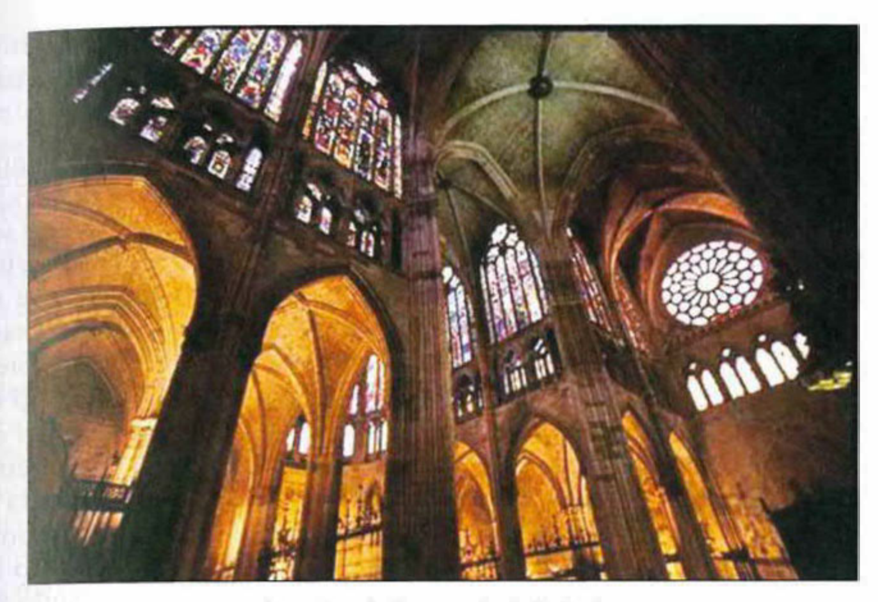
Estatua encuestre de Marco Aurelio.

imagen trasmita el mensaje evangélico y que el fiel lo aprenda cuando traspase las portadas de los templos aunque se ofrezca en relieves, esculturas o pinturas debidas a una estética extraña a él.

Estas trasformaciones dificultan hoy día la lectura e interpretación de muchas imágenes o escenas representadas. Un ejemplo puede esclarecer lo dicho, cuando los peregrinos llegaban a Roma e iban a la basílica de San Juan de Letrán se creían recibidos por la estatua ecuestre del emperador Constantino (quien firma la Paz de la Iglesia), cuando en realidad lo eran por Marco Aurelio (perseguidor de los cristianos). El cambio fue premeditado y debido a ello la escultura se copió y difundió por otros muchos lugares permitiendo su permanencia en el tiempo. En la Roma del Renacimiento volvió a establecerse la correspondencia con el verdadero retrato ecuestre de Marco Aurelio gracias a la intervención de Miguel Ángel en el replanteamiento de la plaza del Capitolio.

2. La Edad Moderna

Los siglos del Renacimiento representan un punto crucial en la historia del Patrimonio. Como en otras muchas ramas del saber, este renacer sobreviene cuando en Italia los humanistas del *Quattrocento* establecen que sus estudios llevan a una época nueva sin conexión con el pasado próximo –la oscura etapa medieval que se intentará relegar al olvido– y que busca servirse del modelo proporcionado por la Antigüedad. La arquitectura y obras de arte romanas adquieren una perspectiva nueva: son el testimonio de un pasado glorioso que se quiere revivir, elementos visuales significativos que contienen y proporcionan la misma información que los documentos. Se trata de uno de los períodos de los que la historiografía artística propor-



Interior de la catedral de León.

ciona mayor número y variedad de estudios. Se conoce con profundidad la vida y obra de los artistas, de los mecenas, los sistemas de trabajo, la formación en el gremio, etc.

Recordemos que se establece de nuevo la sede del Papado en Roma, capital del Imperio Romano. El papa Martín V desea rescatar su antiguo esplendor asociándolo al dominio de la religión católica; los artistas estudian los monumentos romanos con ojos nuevos pues quieren conocer lo que hubo para superar el legado recibido. El viaje a Roma y la lectura de los manuscritos latinos como *Los diez libros de Arquitectura* de Vitrubio, encontrado en la biblioteca de San Gall, son referencias inexcusables para la construcción del nuevo lenguaje artístico. Este libro se convierte en manos de los humanistas y de los artistas del *Quattrocento* en referencia principal de la que manan los modelos del clasicismo. Alberti contrasta lo que aprende en sus lecciones con los restos existentes en Roma, de este modo reinterpreta el pasado renovándolo para el futuro. Se busca la renovación del lenguaje presente para crear un lenguaje acorde con los imperativos de la época. Esta intención es la que lleva a la publicación de diversos tratados sobre pintura, escultura, arquitectura debidos al mismo Alberti, Leonardo, Colonna, Filarete, en los que estos artistas desarrollan la teoría que fundamenta el nuevo estilo. Durante los siglos XV y XVI artistas como Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Bramante o el mismo Miguel Ángel

miran, contemplan, estudian los edificios antiguos desde una perspectiva nueva, como una enseñanza que deben aprender no sólo para imitar sino para superar.

De igual modo, los mecenas admiran el esplendor del Imperio romano, lo revelan las magníficas colecciones de monedas e inscripciones reunidas debido a su patrocinio. Ejemplos representativos de estas colecciones son la de los Médicis en Florencia o el Studiolo de Federico de Montefeltro en su Corte de Urbino. En el mismo sentido, se puede citar la labor de protección de las artes del papa Nicolas V quien encarga a Alberti el mapa topográfico de Roma para iniciar la restauración de la ciudad. También, la claridad del planteamiento de Pío II cuando expresa que la ciudad de Roma tiene que conservar todo el esplendor de sus edificios y señala diferencias entre ellos cuando dice "*hay que conservar iglesias, basílicas y otros lugares santos pero también los edificios de la Antigüedad*" para lo cual promulga, en 1462, una Bula que prohíbe su destrucción e impone multas para quienes la incumplieran. También, el buen juicio de Sixto IV al publicar el primer Edicto que trata la exportación de obras. El siglo XVI sigue confirmando el gusto por las obras clásicas como lo demuestra la compra del Laoconte por Julio II o en el lamento por las ruinas romanas manifestado en la Carta de Rafael a León X.

Estas actitudes manifiestan que recuperar el prestigio de la Roma antigua conlleva como medida principal conocer, estudiar, analizar lo que se posee, bien para recuperarlo y mantenerlo, bien como modelo para crear una nueva propuesta. Esta disyuntiva establece el inicio de la categoría de Monumento, portador de un mensaje, aunque este término en principio sólo fue utilizado para referirse a los edificios de la antigüedad, extremo que se advierte en el Edicto mencionado de Pío II, de 1462, por el que se prohíbe la destrucción de los edificios de la Antigüedad distinguiéndolos de iglesias y basílicas cristianas.

Los Bienes artísticos del pasado conviven con los del presente, el conjunto del Patrimonio se enriquece desde los siglos del Renacimiento para la posteridad. Su preservación descansa en las medidas adoptadas por sus dueños, en el caso italiano por los Príncipes de las distintas Cortes de las ciudades-estado –los Médici en Florencia, los Gonzaga en Mantua, Montefeltro en Urbino, los Sforza en Milán, el Papado en Roma–. Son quienes actúan mediante Bulas y Edictos e implantan mecanismos adecuados de acción como el de sancionar, incluso económicamente, a quien incumpla lo mandado. Pero no hay que olvidarlo que su actitud es contradictoria: mientras se procura cuidar los Bienes de la ciudad, se permite utilizar los antiguos edificios como canteras o destruir viejas arquitecturas, pues el objetivo es la transformación de la ciudad de Roma.

En resumen, hasta la Edad Moderna, no se tiene sentido de Patrimonio Histórico-Artístico, los Bienes se han salvaguardado mientras han mantenido su función o por guarecerse en iglesias y monasterios. A partir de este momento se contempla la conservación intencionada del Patrimonio heredado y se advierten nuevas dificultades. ¿Qué pasado y qué formas artísticas se preservan para la posteridad? Esta pregunta es fundamental en la historia del Patrimonio Histórico aArtístico. Es evidente que la mirada a la Historia está condicionada por las aspiraciones de cada época y ellas son las que marcan las directrices para conservar y proteger el legado recibido.

Como se ha visto, a los hombres del *Quattrocento* principalmente les interesó la antigüedad romana y su propia época olvidando los siglos intermedios. En otros momentos, como en el Romanticismo, el objeto de atención es el Medievo, en otras ocasiones el modelo se ha buscado en países lejanos. Y, desde la perspectiva artística, el gusto y la moda de cada período histórico son los que han determinado la selección de los Bienes a conservar de modo que unas veces se han admirado los objetos litúrgicos, las piezas de adorno, los instrumentos musicales y en otras las pinturas mitológicas, las arquitecturas cortesanas, los parajes naturales, etc. Se puede decir que los Bienes considerados Patrimonio responden a una selección subjetiva determinada no sólo por el aprecio estético sino, y principalmente, por la función asignada al arte.

La función y la estima de la obra de arte emanan de unas pautas económicas, religiosas, políticas, etc., propias a cada momento histórico, por lo tanto son cambiantes, de las que depende su valor o significado. Por ello, los principios proteccionistas han variado a lo largo de la historia y han dado ocasión a dictámenes, incluso, contrapuestos o discordantes. Múltiples son los ejemplos en los que el binomio conservar-destruir está presente.

Los ejemplos que vienen al caso se incluirían en el "vandalismo bien intencionado o por motivos confesables" –si utilizamos la denominación de Réau al analizar las causas de destrucción de los monumentos franceses–, estableciendo diferentes posibles maneras de ocasionar la pérdida del Bien. En este caso, de vandalismo bien intencionado, se trata de actuaciones como la llevada a cabo por Suger en St. Denis cuando no duda en sustituir la iglesia románica preexistente por una construcción y decoración acordes con el nuevo sentir religioso, o la del papa Nicolás V al comenzar la demolición de la basílica paleocristiana de San Pedro por no responder a las exigencias de representación del siglo XV. Se pueden rastrear hechos semejantes en los siglos XVII y XVIII como las iglesias góticas destruidas debido a que este estilo no gustaba ni a barrocos ni a neoclásicos. Este punto es apasionante y se ofrece a una discusión constante porque en nuestros días a pesar de la concienciación, de la legislación, del desarrollo de instituciones y organismos administrativos, se viven casos similares.

2.1. *El caso español: el modelo de la Corona en el inicio del Patrimonio*

La historia de la configuración del Patrimonio Histórico-Artístico es muy semejante para los distintos reinos y estados de la Edad Moderna de modo que un mismo análisis es válido para la mayoría de las Cortes que en los siglos XVI, XVII y XVIII dominan en Europa. Entre todas, la Corte española, en la que la Casa de Austria se ofrece como ejemplo paradigmático, porque sus reyes son grandes favorecedores del arte y los artistas, del mismo modo que lo son sus sucesores dinásticos, los Borbones.

Hay que señalar dos aspectos de esta época que contribuyen a explicar el desarrollo del concepto de Patrimonio y a entender la riqueza del Patrimonio Histórico-Artístico español. Por un lado, la inclinación artística y el hábito coleccionista de los reyes, que desde los primeros Austrias fueron clientes del Arte por educación y por deseo, consiguiendo reunir en su entorno excepcionales bienes muebles e inmuebles que reclamaban directrices para su conservación. Por otro lado, su derecho de propiedad sobre los Bienes.

Efectivamente, el coleccionismo está en el origen de ese querer guardar para la posteridad como muestra del anhelo humano por el objeto artístico, bienes que en un principio se buscan y seleccionan conforme al gusto o inclinación personal, pero en los que también se contemplan, como se está viendo, otros valores incorporados a ellos. El papel de los bienes artísticos asociado al poder y el prestigio es el que se pone de relieve en el siglo XV y el que lleva a la Corona a asumir su tutela directa y a querer preservarlos correctamente, pero teniendo siempre en cuenta su propia vocación.

Respecto al régimen jurídico de los Bienes interesa saber que la Monarquía ostenta el dominio sobre la totalidad del patrimonio del Estado, por lo que desde antiguo se conocen disposiciones reales acerca de la conveniencia de mantener y cuidar las ciudades, la limpieza de las calles, el decoro de los edificios o el ornato de los templos.

Sin entrar en mayor profundidad es necesario indicar los distintos modos de dominio del Rey sobre los bienes, pues se desvela el motivo por el que el Patrimonio artístico de la Corona se afianza y, sorteando los vaivenes de la historia, sigue aumentando hasta las leyes del siglo XIX siglo que, como consecuencia de haberse instaurado la monarquía constitucional, será testigo de leyes nuevas, por medio de las cuales estos Bienes pasarán al Estado constituyendo el núcleo del actualmente denominado Patrimonio Histórico Español.

Durante el Antiguo Régimen los reyes tienen potestad sobre una inmensa masa patrimonial conformada por diferentes categorías de Bienes patrimoniales: patrimonio de la Nación, del Fisco o de la Hacienda, de la Corona y

el patrimonio libre de los reyes. A pesar de ello, estas separaciones sólo se pueden establecer teóricamente pues los límites del dominio de estos varios patrimonios son confusos mezclándose el privado, el de la Corona y el del Reino (Nación). Este hecho se advierte claramente en los testamentos de los reyes donde es frecuente leer que el Real Patrimonio ha de pagar tanto las deudas de la Nación como las del soberano. Por este motivo y para evitar la pérdida y dispersión de las piezas de sus colecciones y de los bienes muebles de los palacios, los monarcas de la Casa de Austria van a considerar necesario dotar a estos Bienes con unas determinadas cualidades: **no son embargables, son indivisibles, son inalienables**. De tal forma que se incorporan, a modo de mayorazgo, a la Corona. Esta es la razón que ha favorecido la génesis de un rico Patrimonio y su conservación a través del tiempo, hasta el siglo XIX, como se ha dicho, cuando el Estado es el soberano y por tanto le corresponde velar por sus Bienes.

En otras palabras, el inicio el Patrimonio Histórico-Artístico se forma en torno al Rey, y la Corona, porque aprecian el arte y porque los bienes le pertenecen. La creación de la Junta de Obras y Bosques, en tiempos de Carlos V, responde al deseo de la Corona por cuidar de sus posesiones. Se puede decir que es un Organismo autónomo que no depende de ninguna otra instancia más que del Rey. Las competencias que se señalan son las siguientes:

> "... *Sabed que la Junta de Obras y Bosques y todas sus oficinas fueron creadas por los Reyes mis gloriosos Progenitores, para el régimen, gobierno y cuidado de los Palacios, Alcázares y Bosques Reales; de la fábrica de edificios nuevos; de las obras y reparos que se ofrecían en ellos y sus Jardines, y de la conservación de la Caza de sus Bosques y Cotos* ...".

Otro asunto que depende de ella es la selección de los artífices. En este sentido interesa resaltar que la Junta propone al Rey los artistas que realizan los programas artísticos de la Corte, nombrando a los respectivos Maestros Mayores. Cada Sitio Real cuenta con la figura del Alcaide responsable del gobierno diario. También existe el cargo de Superintendente, puesto de responsabilidad administrativa más que artística al que corresponde la vigilancia y mantenimiento de todas las posesiones reales. La Junta de Obras y Bosques permanece hasta mediados del siglo XVIII, se suprime por Cédula emitida por Carlos III en 1768 aunque su operatividad languidece desde principios de siglo. Este organismo, una vez establecida la Casa de Borbón, va perdiendo sus funciones al asumirlas la Secretaría del Despacho, pero es el Rey quien resuelve y dicta personalmente las medidas de conservación y las decisiones en materia artística.

El análisis de los testamentos de los reyes, desde el de Isabel la Católica, permite conocer los Bienes que se consideran dignos de formar parte del Patrimonio y merecen protegerse pues se advierte cómo se obliga a los tes-

tamentarios a separarlos del conjunto patrimonial aduciendo diferentes razones.


de Flandes: retrato de Isabel la Católica.

En el del emperador Carlos V se observa cómo los Bienes desligados del caudal libre del rey se vinculan a la Corona cuando puntualiza "*que no saliesen del poder del sucesor las alhajas y demás parte preciosa del mobiliario de los Palacios*". Así dice:

"*... pero queremos y ordenamos que las piedras preciosas, joyas de valor, tapicería rica y otras cosas que se hallaren en nuestros bienes muebles, en especial alguna joya o cosas amazinas, que hayan sido de nuestros abuelos o bisabuelos, que viéndolas el Príncipe don Felipe, nuestro hijo y nuestro heredero, le sean dadas y las pueda tomar en precio moderado a arbitrio de mis testamentarios, con que sea obligado que dentro de dos años dará en manos de ellos el valor en que fueren apreciadas las sobredichas cosas*".

Sin embargo, esta claridad no se advierte en otras muchas ocasiones, justamente, por la imprecisión de los límites entre los patrimonios. La cuestión no reviste mayor importancia para el tema que nos ocupa, lo esencial es que procedentes del patrimonio de la Nación o del privado, en la enumeración de bienes que van a acompañar a la Corona, además de las consabidas joyas, se citan pinturas, muebles, tapices, relojes, instrumentos científicos, armas, caballos..., Bienes que conforman el ajuar de los Alcázares, Casas y Bosques Reales, muchos de los cuales permanecen en la actualidad como hitos fundamentales del actual Patrimonio Cultural. Basta la siguiente enumeración para comprobarlo: el Palacio Real de Madrid, el Alcázar de Segovia, el de Toledo, Casa y Bosque de


Vista del Palacio de El Pardo.

la Zarzuela, el Heredamiento de Aranjuez, el Monasterio de San Lorenzo el Real en El Escorial, la Alhambra de Granada, el Archivo de Simancas.

De la anterior cita, además de la selección de bienes realizada, caben destacar otros aspectos de gran interés para comprender la trascendencia de la protección del Patrimonio. Uno es el reconocimiento de la carga simbólica que conllevan los objetos al asociarse con lazos familiares, motivo por el cual se desea que permanezcan en un determinado sucesor. Otro es constatar que tienen un precio, su posesión conlleva un coste. Ambos extremos justifican los cambios de destino y de propiedad que los Bienes sufren en la historia



Anónimo: Imagen del Alcázar de Madrid.

La selección artística del momento se puede establecer conociendo las preferencias del gusto de los reyes. En las colecciones de la reina Isabel, quien fue gran amante de las artes y espléndida mecenas, se mantiene el predominio de lo religioso y según era la costumbre en la época, se tiene muy presente la cuantía de los materiales de las piezas. Por este motivo poseyó muchas piedras preciosas y objetos curiosos, pero también compró siguiendo su vocación otros enseres como manuscritos con pinturas, cuadros, telas bordadas legando muchos de ellos a la Capilla Real de Granada, su lugar de enterramiento, para que mostraran la grandeza de su dinastía. Este hecho propio de la función del arte en la Edad Moderna permite recordar que en el mundo antiguo también fue práctica habitual asociar el prestigio del linaje a la representación artística. La trascendencia de esta pauta lleva a un increíble auge del patronazgo artístico por parte de los estamentos privilegiados del Antiguo Régimen.

El inventario de los Bienes de la reina Juana recoge: objetos de oro, plata, pedrería, tapices, piezas litúrgicas, vestidos..., es decir, un conjunto considerable de pertenencias a pesar de los continuos despojos sufridos; pero obras de arte, tal como hoy se pueden entender, sólo constan en el inventario pinturas que apenas tienen importancia en relación a las joyas, sí se da valor a las que contienen plata u oro, "incluso se separan éstas de las que sólo están realizadas a pincel". Se comprende el interés crematístico del metal, las joyas se desmontan para pagar al ejército, financiar viajes o bodas reales, hechos que explican la voluntad de los monarcas por librar de la venta en almoneda a ciertas pertenencias, protegiéndolas para que permanezcan en el tiempo.



Camafeo con los retratos de Carlos V y Felipe II.

Entre los Bienes del emperador Carlos V tienen especial relevancia los objetos procedentes de América muy al gusto de la época por su exotismo y porque le sirvieron en sus viajes por Europa para mostrar la increíble grandeza de sus dominios, como cuando exhibió el Tesoro de Monctezuma que Hernán Cortes había traído de las Indias.

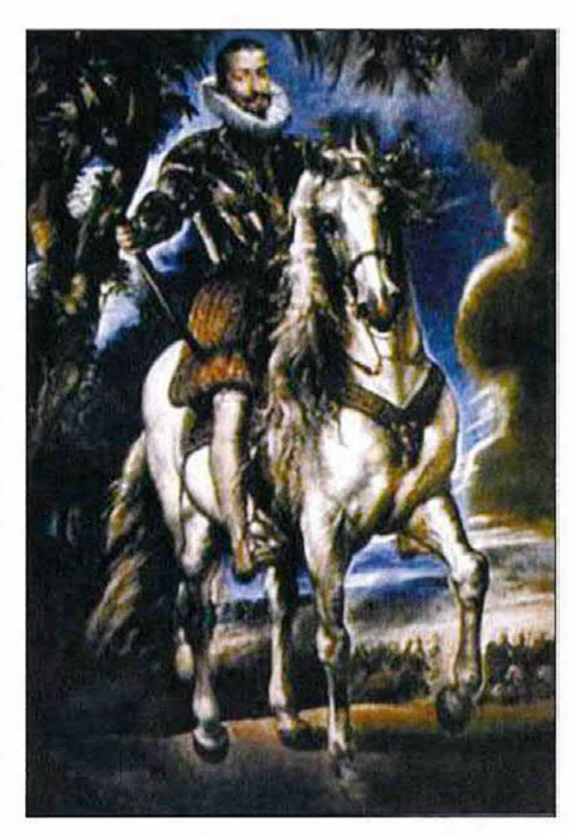
Felipe II considerado entre los príncipes del renacimiento uno de los más entusiastas amantes de las artes y su mejor protector, encarga obras a los mejores artistas como Tiziano o los Leoni, selecciona por afecto cuadros de los primitivos flamencos –Van der Weyden, el Bosco son pintores altamente representados en las colecciones del monarca–, construye junto al Alcázar madrileño un edificio donde instala la armería, funda el Monasterio de El Escorial cuya biblioteca alberga libros, instrumentos científicos, mapas, antigüedades –se entiende por tales los bustos de emperadores o figuras mitológicas realizadas en mármol o bronce–. Estos ejemplos muestran el gusto y las preferencias de un rey conocedor de las propuestas artísticas del momento.

Lo más interesante de la inclinación artística de Felipe III es el mecenazgo pictórico, aprendido de su padre y animado por su valido el Duque de Lerma quien, también era un gran coleccionista. Al rey le gustan los relicarios, las imágenes de devoción y las de caza, no obstante la anécdota contada por Carducho en su libro *Diálogos de la Pintura* muestra su preferencia por la pintura de Tiziano, pues al conocer que el palacio del Pardo había sufrido un incendio sólo preguntó si se había salvado el cuadro de este pintor que allí colgaba y al saber que no se había quemado, comentó "basta que lo demás se volverá a hacer".

Felipe IV, vincula para que queden incorporadas a la Corona de estos Reinos, pinturas, bufetes, vasos de pórfido y de diferentes piedras. Se advierte en esta enumeración de Bienes, el carácter ecléctico de las colecciones de los Habsburgo. Mientras es moderno el gusto al comprar y al exponer y distribuir las pinturas en los salones de los palacios, siguen valorando las

piedras preciosas, o los minerales por sus facultades curativas, simbólicas y religiosas.

Por último, en el testamento de Carlos II se alude expresamente a los Bienes inmuebles "... *y para siempre los privo de que puedan dar, ni enajenar en manera alguna, los dichos alcázares y casas reales, ni ninguna de las cosas que queden en ellas...*", y añade "... *esto por cuanto he gastado por mi parte algunas sumas considerables en diferentes obras y adornos*". Es decir, al rey le han interesado sus posesiones a las que ha incorporado nuevos Bienes.



Retrato del Duque de Lerma. Rubens.

Por último, en esta rápida exposición sobre la génesis del Patrimonio apoyada en las preferencias de los reyes, hay que tener en cuenta la aportación, hasta el momento sólo sobreentendida, de la nobleza y el clero quienes unas veces émulos de la Corona y otras como avanzados promotores construyen en la capital de sus dominios palacios según la moda cortesana, tal como el Duque de Feria hace en Zafra o los Duques de Pastrana en su villa de Guadalajara, y reúnen ricas colecciones como la del Conde de Monterrey o la del Duque del Infantado. Estos ejemplos evidencian que durante el antiguo régimen la capacidad de posesión de los Bienes se circunscribe a una elite y su conservación depende de una decisión personal tanto referida a la selección como a las medidas tomadas.

2.2. El siglo XVIII

La filosofía de la Ilustración proclamó una serie de cambios en todos los campos de la vida humana –económico, social, científico, administrativo...– con el fin de fortalecer el papel del Estado, cuya representación la ostentaba el monarca. Esta concepción política, el Despotismo Ilustrado, originaria

de Francia se impone en España, tras la guerra de Sucesión, por la nueva monarquía reinante: la Casa de Borbón.

Respecto al Patrimonio Histórico-Artístico los Borbones continúan la misma línea de engrandecimiento que sus antecesores, incluso protegen con más énfasis los Bienes del Patrimonio ya que para las Monarquías Absolutas el arte adquiere una función especial, tanto como signo visible de su poder como por servir de medio para fomentar el conocimiento, pues no se debe olvidar que es el siglo de los descubrimientos, de los viajes, del comercio...

Con el propósito de reafirmar el prestigio de su dinastía, los magníficos pero austeros palacios de los Austrias sufren remodelaciones que buscan acercarlos al añorado refinamiento de la Corte francesa. Así lo vemos en Aranjuez, el Pardo, La Granja o el mismo Alcázar de Madrid reconstruido tras el incendio de 1734 según el nuevo modelo cortesano.



Retrato de Felipe V. Jaen Ranc.

Para impulsar la cultura y el aprecio de las Artes tras un largo periodo de preparación –pues desde tiempos de Felipe III distintos artistas, Herrera Barnuevo y Ardemans ya elevaron propuestas al Rey en las que manifestaban la necesidad de crear Academias o Círculos en los que se discutieran los problemas del Arte–, se funda por decisión del Rey Felipe V, en 1752 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Academia, como se verá, asumirá en el siglo XIX un importante papel en la conservación y protección del Patrimonio, ahora en sus primeros años de vida su cometido es más teórico que práctico. Es la depositaria del saber y la difusora del gusto artístico, su principal cometido es dar esplendor a las Bellas Artes conforme al modelo de Francia donde hacía tiempo estaba creada la Academia en París.

En este sentido, para recuperar el buen gusto en el Arte y poner orden en los programas artísticos

–dominados a principios de siglo por el repertorio más exuberante del barroco o churrigueresco– la Academia busca la corrección en el pasado histórico: la Antigüedad grecorromana. Se rompe con el pasado inmediato y conforme discurre el siglo las manifestaciones del barroco se ven suplantadas por las propuestas del Neoclasicismo, estilo artístico fruto de los estudios llevados a cabo, entre otros muchos, por Diderot, Mengs, Winckelmann, Lessing o Goethe, quienes escriben sobre arte, arquitectura, estética, etc., y que suponen los prolegómenos de una nueva disciplina, la Historia del Arte.

La Academia para cumplir su misión formativa y animada por las excavaciones realizadas en Herculano, Paestum y Pompeya, donde se habían puesto de manifiesto piezas de extraordinaria belleza y valor documental, impulsa estudios e investigaciones, en principio, circunscritos a la civilización romana, pero como consecuencia del espíritu enciclopédico, propio del siglo, se empiezan a contemplar otros tiempos históricos o culturas lejanas. Ahora, despiertan curiosidad la antigüedad cristiana, el medievo..., también Grecia, Egipto, Oriente Medio..., es decir, la noción de antigüedad se amplía temporal y geográficamente conforme se aviva el interés por los Bienes del pasado. Esta tendencia se ve avalada en las publicaciones de la Academia como en el *Viaje de España* del académico Antonio Ponz, editado en 1772-1798, donde se describen ciudades y monumentos de todos los estilos menos del menospreciado barroco. No obstante, los programas artísticos del siglo XVIII, a pesar de haberse planteado la posibilidad de nuevas influencias, se caracterizan sobre todo por ser expresión del lenguaje clasicista, tanto en pintura y escultura como en las tipologías arquitectónicas. Como ejemplos se puede recordar la obra de Mengs o el Museo del Prado proyectado para ser Gabinete de Ciencias Naturales por el arquitecto Juan de Villanueva verdadero maestro del neoclasicismo español.

Las medidas protectoras procederán directamente de la Academia. Debe recordarse que entre 1744 y 1752 funcionó la Junta Preparatoria que dará lugar a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución al servicio del Rey y acorde con la ideología absolutista. Los primeros Estatutos publicados datan de 1757 y se puede deducir que con ellos se abre una etapa diferente, conforme a la reinante mentalidad ilustrada. En ellos se establece que el gobierno y la gestión de la institución debe recaer en los Consiliarios, es decir, en la nobleza en vez de en los artistas –como había sido en siglos anteriores– lo cual conlleva un distanciamiento de los problemas cotidianos.

Entre los méritos de estos primeros tiempos se puede citar: el promover el cambio de gusto ignorando las formas barrocas e impulsando el neoclasicismo; el ejercer un control férreo sobre la actividad artística con el fin de que se cumplan las pautas ideológicas de la Academia. También, el procurar la renovación de la enseñanza de las artes al asumir, sin contar con el sistema gremial, la educación de los artistas. Por tanto, todavía en este siglo XVIII la Academia no tiene autoridad en cuanto a la protección y conservación de

los Bienes, ya que su función está referida "a propagar el buen gusto de las Artes, ilustrar su historia y promoverlas con éxito".

Sin embargo, la Academia de la Historia, fundada por Felipe V en 1738 para la investigación del pasado, especifica desde sus primeros Estatutos que compete a su labor la recogida de antigüedades, monedas, epígrafes, medallas, grabados y otros objetos antiguos. De este modo se forman ricas colecciones que se integran en el Gabinete de Antigüedades con la intención de crear un museo con ellos y, en efecto constituye el germen del futuro Museo Arqueológico, pero en este momento se entiende más como colección privada o gabinete de estudio, para cuya custodia se crea en 1763 el oficio de anticuario.



Retrato de Carlos III. Mengs.

Esta perspectiva arqueológica es la que impregna la primera medida legislativa promulgada en España relativa a la conservación y protección del Patrimonio, es la ya mencionada Real Cédula de 1803. Su publicación se debe a Mariano Luis de Urquijo, Primer Secretario de Estado de Carlos IV y la redacción corresponde a José de Guevara, Isidro Bosarte y Joaquín Traggia miembros de la Sala de Antigüedades y Diplomática de la Academia. En ella se la confiere autoridad para inspeccionar "*las antigüedades que se descubran en todo el Reyno y que se comunique a los Prelados, Cavildos, Yntendentes y Corregidores la correspondiente orden a fin que den a la Academia los avisos de cualquier hallazgo de Antigüedad*". Debido a esta responsabilidad, la Academia guarda en sus archivos valiosa documentación referida a informes, notificaciones de hallazgos, vicisitudes sobre el origen y la llegada de las piezas.

Hasta el siglo XVIII los bienes conceptuados Patrimonio son los ejemplos que han perdurado y, lógicamente, son el objeto de estudio de los historiadores del arte. Con-



Retrato de Carlos IV. Goya.

viene tener presente que el Patrimonio Histórico-Artístico nace como disciplina anexa a la Historia del Arte, que establece sus objetivos diferenciados desde el siglo XIX en que toma carta de naturaleza y que denominado, en el XX, Patrimonio Cultural participan en su estudio diversas materias. Mientras que la Historia del Arte discurre en torno a arquitecturas y objetos con el fin de analizarlos para entenderlos desde múltiples perspectivas, el Patrimonio juzga los Bienes con la aspiración de que las formas permanezcan al considerar que transmiten un conocimiento, que son manifestación del hacer del hombre.

Según lo dicho y a modo de resumen se puede concluir que los repertorios formales son los que permiten construir la historia del Patrimonio en el siglo XVIII, pero la principal aportación, la que evidencia su carácter novedoso es que en este siglo se crean las Academias como instituciones responsables de los Bienes y que al final de la centuria se abren al público las colecciones privadas o las bibliotecas. Con ello se empieza a superar la relación de dependencia del poder y se abren nuevas expectativas en la selección, conservación y el significado de los Bienes Histórico-Artísticos.

3. El siglo XIX

El siglo XIX es de gran interés en la historia del Patrimonio tanto en España como en el resto de Europa. El hecho fundamental es el cambio de titularidad de los Bienes artísticos y monumentales conseguido por el nuevo régimen político que emana de la Revolución francesa. La posesión de los Bienes Histórico-Artísticos estaba asociada a la Corona y a los estamentos privilegiados, la Iglesia y la Nobleza. Representaban o se veían como manifestación de su autoridad. Por este motivo, durante la Revolución Francesa son el objetivo principal de los actos vandálicos desatados con el fin de borrar toda huella que recordara el Antiguo Régimen o la religión cristiana, se busca olvidar lo vivido. Para detener esta barbarie devastadora los políticos e intelectuales, conscientes del mérito de los Bienes histórico-artísticos en la vida de los pueblos, articulan diversos mecanismos que contribuyen a su salvaguarda. Entre otros: reunirlos y mostrarlos a la población para que aprenda a estimar lo artístico o se despierte la curiosidad del saber. Esta idea es una prolongación de la mentalidad ilustrada que propició la apertura al público de las colecciones reales dando lugar, en aquel momento, a la creación del museo del Louvre y del British.

El modelo lo proporciona Francia, país hegemónico desde el siglo XVIIII. Aunque en España gobernará la misma dinastía, la Borbónica, la guerra de la Independencia y las sucesivas rebeliones incidirán en el cambio del régimen monárquico, pasándose de una Monarquía Absoluta a una Monarquía Constitucional. De este modo, lentamente, a lo largo del siglo XIX se asiste a la disolución del Antiguo Régimen y por lo tanto a la desmembración de la sociedad estamental en la que éste se apoyaba. Como consecuencia de la transformación operada en la estructura social, los Bienes Histórico-Artísticos que pertenecían a la Corona, a la aristocracia, al clero cambiarán de poseedor pasando su titularidad a la soberanía de la Nación. Para ello se adoptarán distintas medidas entre las que destacan las leyes desamortizadoras como

las promulgadas en el periodo de José Bonaparte, o las conocidas de Mendizábal y Madoz. De este modo, el Estado se convierte en velador de una inmensa masa de Bienes y en responsable de su protección y mantenimiento.

Este traslado de la propiedad de los Bienes implica la toma de conciencia, por parte del Estado y de la sociedad, de una nueva responsabilidad difícil de asumir, pues existen muchas otras y mayores preocupaciones debidas a los convulsos acontecimientos históricos. El desconcierto originado durante este proceso es el principal problema del Patrimonio durante el siglo XIX y causa del deterioro, destrucción o desaparición de muchos de ellos.

El concepto de Patrimonio, las medidas protectoras y la organización administrativa correspondiente han de replantear sus objetivos. A lo largo de la centuria se avanza en el intento de definir el Patrimonio Histórico-Artístico del Estado y en tomar medidas eficaces para su conservación. En definitiva, se empiezan a establecer los principios y la metodología de esta disciplina. Un primer paso, ineludible, para justificar la adopción de medidas protectoras es exponer los motivos por los que es necesaria la conservación de determinados objetos y arquitecturas: ¿por qué distinguir y seleccionar?, la contestación descubre el significado del Patrimonio.

Los Museos se convierten en uno de los principales recursos para salvaguardar los Bienes en este siglo XIX porque en ellos, dichos Bienes se exhiben en un contexto diferente para el que han sido pensados, se les ha despojado de su antiguo contenido, pueden ser protegidos. Sustituir la identificación, hasta entonces vigente, de las obras de arte con la imagen del poder marca el debate intelectual de este siglo. Por este motivo y con el fin de concienciar a la ciudadanía en el respeto a los Bienes heredados, se insiste en su contenido, en el mensaje del que son portadores, son símbolo de cultura, memoria de la colectividad, signo de identidad nacional, necesarios para la educación, etc. En resumen, los Monumentos antiguos representan las conquistas sociales alcanzadas en las sucesivas revoluciones.

El siguiente objetivo, una vez decidida la razón por la que se deben amparar los Bienes del pasado, es determinar los tipos de Bienes que han de conformar el Patrimonio. Las antigüedades entendidas, como se ha señalado anteriormente, de una manera amplia, de cualquier tiempo o lugar lejano, siguen centrando la atención y el interés de eruditos y anticuarios porque son los ejemplos que muestran el pasado glorioso de los pueblos. Por ello, en este siglo van a ser numerosos los escritos referidos al origen de las ciudades en los que se mezclan historia, leyenda e imaginación con el fin de ensalzar su grandeza, las publicaciones en las que se describen magníficas edificaciones, caminos, paisajes que perviven desde tiempos remotos y deben conocerse, así como la realización de inventarios donde se recogen las riquezas artísticas y se añoran las pérdidas sufridas.

Avanzado el siglo la generación romántica va a admitir mayor variedad de Bienes pues por encima de todo llevará su estima en la hasta ahora ignorada Edad Media, tanto cristiana como islámica, centrada la una en el mundo de las catedrales góticas, la otra en el exotismo de la vida y costumbres de esta cultura.

En este sentido, España cuenta con ejemplos valiosos que mueven a los viajeros románticos a desplazarse por la península para conocerlos, con la inmensa fortuna de que también quisieron dejar constancia de lo visto y principalmente de lo vivido. En los relatos de viajes de este siglo XIX se ofrecen bellas descripciones de los monumentos, de su entorno, de las costumbres, etc., su interés reside en que actúan a modo de propaganda, iniciándose con ellos la utilización de los Bienes Histórico-Artísticos con un fin práctico. Hasta el momento sólo se ha pensado en la sensibilización intelectual de la sociedad, desde ahora también se busca despertar el deseo por verlos y fomentar la necesidad de viajar.

A la revalorización de los monumentos españoles contribuyen los estudios impulsados desde la Academia o desde la Escuela de Arquitectura de Madrid pues a una u otra institución pertenecen los principales responsables de las Bellas Artes como José Amador de los Ríos quién además fue secretario de la Comisión Central de Monumentos o José Caveda miembro de la Academia de San Fernando y autor del *Ensayo histórico de los diversos géneros de Arquitectura empleados en España*, José de Madrazo colaborador de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España* en la que se analizan los Monumentos a partir de planos, alzados, cortes, restauraciones etc., o Aníbal Álvarez y Antonio de Zabaleta quienes facilitan la introducción de las teorías de Viollet-le-Duc dándolas a conocer en los artículos del *Boletín Español de Arquitectura* editada por la propia Escuela.

Asimismo, asumen un papel especial las diversas publicaciones que surgen al unísono con el desarrollo de la litografía como el *Seminario Pintoresco Español*, *Recuerdos y Bellezas de España* o *España Artística y Monumental*. En estas revistas colaboran escritores afamados tanto académicos como profesores de la Escuela, pero su mérito principal estriba en las láminas intercaladas en el texto con reproducciones de edificios en ruinas o abandonados pues contribuyen no sólo a darlos a conocer sino también a responsabilizar a la sociedad del deber de mantener y proteger su rico Patrimonio monumental.

Una vez establecidos los Bienes que deben ser protegidos, que como se ha visto responden a diferentes lenguajes, la consecuencia lógica es acordar una serie de medidas que aseguren su permanencia en el futuro. Cédulas y decretos son importantes para definir el Patrimonio pues en la redacción de las leyes encontramos la exposición de motivos de los Bienes a proteger y bajo qué consideración o razón. También se proporciona información en las

causas alegadas para crear las instituciones responsables de la custodia. De este modo, sirven de herramienta subsidiaria para saber qué se entiende por Patrimonio en un momento determinado, los Bienes incluidos y el lazo que los une.

3.1. Reales Cédulas y Decretos

De todo lo expuesto hasta ahora se advierte que el concepto de Patrimonio se configura lentamente y que es fundamental conocer lo que se posee para apreciarlo y salvaguardarlo, labor que principalmente corresponde al siglo XVIII en que se asiste a la fundación disciplinar de la Historia del Arte, momento en que arqueólogos, eruditos y anticuarios penetran en el conocimiento del pasado, estudian los monumentos en cuanto documentos, se aprecian éstos por deleite, pero se analizan con rigor crítico, se revalorizan no sólo los de la antigüedad clásica sino también las arquitecturas históricas cristianas, fundamentalmente, del Medievo. Las medidas legales se adoptan cuando en el siglo XIX el Estado asume la responsabilidad de su conservación, se recoge por ley la definición de Monumento Histórico-Artístico y se establece el sistema administrativo correspondiente emanado de la experiencia francesa.

La comparación entre la Real Cédula emitida en 1803 por Carlos IV para proteger los hallazgos arqueológicos y el Decreto de 1844 por el que se establecen las Comisiones de Monumentos ayudan a poner de manifiesto el valor o la cualidad que deben aglutinar los Bienes. En la mencionada Real Cédula (recogida en la Novísima Recopilación, 1805) se usa el término de Monumento para designar a los Bienes antiguos y los define de la siguiente manera:

> "*Por Monumentos antiguos se deben entender las estatuas, bustos y bajorrelieves, de cualesquiera materia que sean, templos, sepulcros, teatros, anfiteatros, circos, naumaquias, palestras, baños, calzadas, caminos, acueductos, lápidas o inscripciones, mosaicos, monedas de cualquier clase, camafeos, trozos de arquitectura, columnas milenarias, instrumentos músicos, como sistros, liras, crótalos; sagrados, como preferículos, simpulos, lituos; cuchillos sacrificatorios, segures, aspersorios, vasos, trípodes; armas de todas especies, como arcos, flechas, glandes, carcaxes, escudos; civiles, como balanzas y sus pesas, romanas, relojes, solares o maquinales, armillas, collares, coronas, anillos, sellos; toda suerte de utensilios, instrumentos de artes liberales y mecánicas; y finalmente, cuales-*

quiera cosas aún desconocidas, reputadas por antiguas, ya sean púnicas, romanas, cristianas, ya godas, árabes y de la baja edad".

Esta relación contiene gran variedad de tipos y clases de Bienes como es lógico en este principio de siglo en el que la taxonomía es un procedimiento incipiente. Lo interesante de la enumeración es que destaca su pertenencia al pasado, un pasado formulado, como se acaba de ver, de manera amplia conforme a la labor que se está realizando desde la Academia. El valor de la antigüedad del Bien es el que los unifica, el que decide cuáles deben ser considerados "Monumento" tal como ahora se denomina el Patrimonio Histórico-Artístico.

En este sentido, hay que tener presente que el Patrimonio Artístico de la Nación desde el siglo XIX, lo componen los Bienes desgajados a sus antiguos poseedores y que el Estado delega su administración en órganos especializados como las Comisiones Científicas y Artísticas, las Reales Academias, de la Historia y de Bellas Artes, o las Sociedades Económicas de Amigos del País de gran auge desde el siglo anterior.


Retrato de Jovellanos. Goya.

El siglo XIX es de gran interés porque el Patrimonio Histórico-Artístico empieza a ser objeto de codificación a través de diversas leyes desamortizadoras, dictadas con el fin económico de fortalecer el papel del Estado. Estas leyes son las que provocan los cambios en la propiedad de los bienes artísticos y plantean la necesidad de adoptar medidas para su protección. Se inician tímidamente en el siglo XVIII y tienen un carácter proyectista o de diagnóstico como dejan ver los escritos de Campomanes, Jovellanos o Feijoo, pero se hacen realidad en el siglo XIX con el gobierno intruso y con el régimen liberal.

Para empezar José Bonaparte decreta en la España dominada por los franceses la supresión de determinadas órdenes religiosas y la incautación de sus bienes por el Estado. Las Cortes de Cádiz corroboran lo realizado y no restauran lo suprimido, ni restituyen lo confiscado. A partir de 1820 los Decretos Desamortizadores se su-

ceden unos a otros, ampliando el número de órdenes a extinguir. Los Bienes Histórico-Artísticos se adjudican en subasta pública y lo recaudado ingresa en el Tesoro público. La vuelta al absolutismo por Fernando VII interrumpe el proceso, pero no se anula lo realizado y continúa años más tarde con objetivos cada vez más extensos.

La siguiente enumeración de las leyes desamortizadoras, amén de las circulares, permite resaltar el problema de fondo –que no era otro que los de control y conservación– que ahora se presenta al convertirse el Estado en guardián de una inmensa masa de bienes artísticos. La Desamortización de Mendizábal y Espartero, entre 1836 y 1854, fue sobre todo una desamortización eclesiástica que comienza años antes con:

- Supresión definitiva del Tribunal de la Inquisición en 1834.
- En 1835 por Reales Decretos se declaran disueltas todas las órdenes religiosas existentes en España, exceptuándose las dedicadas a la beneficencia, de la siguiente forma: Real Decreto suprimiendo "los monasterios y conventos de religiosos que no tengan 12 individuos profesos, de los cuales las dos terceras partes a lo menos sean de coro"; y Real Decreto suprimiendo "todos los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas de comunidad o de instituto religioso de varones, inclusas las de clérigos seculares, y de las cuatro órdenes militares y de San Juan de Dios".
- En 1836 se aplican a la Real Caja de Amortización para la extinción de la Deuda Pública todos los bienes raíces, muebles y semovientes, rentas, derechos y acciones de todas las casas de comunidades de ambos sexos así suprimidas como subsistentes, exceptuándose los bienes que integran el Patrimonio Real, objetos de Beneficencia o Instrucción Pública.
- Real Decreto de 1836 suprimiendo "todos los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas de comunidad o de instituto religioso de varones, inclusas las de clérigos seculares, y de las de las cuatro órdenes militares y San Juan de Jerusalén, existentes en la Península, islas adyacentes y posesiones de España en África". El Decreto de Mendizabal supuso uno de los mayores peligros para el Patrimonio de la Nación pues mediante la exclaustración, la incautación y venta de los bienes eclesiásticos se puso en circulación gran cantidad de objetos de valor histórico, artístico y arqueológico que entre otras cosas sirvieron de llamada para realizar el viaje a España.
- Real Orden circular de 1837 sobre "los obstáculos que entorpecen el total cumplimiento de lo mandado, relativo a la clasificación, traslación y destino de objetos científicos y artísticos procedentes de los conventos suprimidos".

- En 1841, ya bajo Espartero, se hace efectiva la ley que desamortiza los bienes del clero secular y las propiedades de las órdenes militares, como la Real Orden circular "sancionando la Ley sobre enajenación del clero secular". Pero se exceptúan de la medida muchos bienes por lo que permanecen catedrales, iglesias, parroquias y palacios de prelados en manos de sus antiguos dueños, la Iglesia".

Por otro lado, hay que tener en cuenta el otro documento citado y que hemos puesto en comparación con la Cédula de 1803: el Real Decreto de 1844, dictada para establecer la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos como principal institución responsable de los Bienes Desamortizados y dependientes de ella las respectivas Comisiones Provinciales. Un ejemplo son las siguientes circulares de la Real Orden "mandando que los jefes políticos remitiesen a este ministerio de mi cargo una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos de cualquiera especie que fuesen que, procedentes de los extinguidos conventos, existan en sus respectivas provincias, y que por sus características de belleza, o antigüedad, se adopten las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción que les amenaza, dictando para ello las disposiciones siguientes..." y "por la que se determinan las bases que deben observarse por las comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos". Ambas circulares suponen un enorme avance conceptual respecto a la disposición anterior al utilizarse para estas Comisiones los adjetivos de histórico y artístico como reflejo de las investigaciones llevadas a cabo. De este modo se completa el criterio de "antigüedad" con el valor histórico y la estima formal. En definitiva, se codifican, mediante la ley, las cualidades que desde el Renacimiento han distinguido a determinados Bienes permitiendo su permanencia en el tiempo.

Durante la década Moderada, 1844-1854, las leyes desamortizadoras (1835, 1836 y 1841) si no se suprimen al menos se atenúan, especialmente con el Concordato de 1851, año a partir del cual sólo se siguen subastando bienes de órdenes militares y algunos otras marginales (Ley de 1851 declarando "en estado de venta los predios rústicos y urbanos, censos y foros pertenecientes al Estado, al clero, a las órdenes militares, etc."). Por el Concordato, el Estado se compromete a devolver a la Iglesia los bienes aún no subastados a cambio de reconocer lo ya llevado a cabo.

En 1855 se publica la Ley Madoz con la que se abre una nueva y larga etapa desamortizadora. Afectaba, también, a los bienes municipales, a los del clero, a los de instrucción pública, de beneficencia y de la Corona, ley que estuvo vigente hasta 1924.

Conviene tener en cuenta que el efecto de la aplicación de los Decretos fue lento por lo que en un principio los inmuebles continúan al cuidado de sus moradores corriendo distinta suerte los bienes muebles, bienes artísticos

que unas veces quedaron excluidos de venta pero en otras muchas, sí fueron objeto de almoneda.



Retratos de Madoz y Mendizábal.

Se produjo una tarea imprescindible: la labor de inventario y catalogación, pero... también lo fue establecer el futuro de esos bienes. En un primer momento las medidas protectoras consistirán en guardar los bienes muebles en depósitos –Museo de la Trinidad en Madrid, de San Pío V en Valencia– y clausurar los edificios. Es evidente que esta situación no podía prolongarse, no sólo por el deterioro que supone carecer de uso, principio fundamental para conservar, sino porque no se cumple el interés colectivo que justifica su desamortización.

Una de las soluciones adoptadas fue vender los edificios a particulares, recurso perfectamente acorde con las necesidades económicas del Estado, pero las expectativas de demanda no se cumplieron. Entonces se recurrió a una práctica habitual entre las medidas de conservación, adjudicar nuevas funciones a los edificios clausurados adaptándolos a las necesidades del momento. Muchos monasterios e iglesias pasan a ser sede de cuarteles, prisiones e incluso depósito de municiones. Respecto a los Bienes muebles almacenados, en el transcurso del siglo se expondrán al público en los Museos abiertos al efecto, pudiéndose decir que es la mayor aportación de este siglo XIX.

Vemos, pues, que el siglo XIX ofrece importantes aportaciones a la historia del Patrimonio. La principal, y de la que emanan las restantes, es la competencia del Estado en materia artística. El haberlos dotado de un significado acorde con los logros de la nueva sociedad con la intención de fomentar su estima y conservación. El haber formulado una definición del Bien al que se denomina Monumento Histórico-Artístico porque en su elaboración se contemplan tanto su valor histórico como el artístico superando de este modo el criterio justificado en el aprecio del Bien por su pertenencia a tiempos antiguos. El impulsar el conocimiento de las Bellas Artes por lo que se puede ver cómo del inicio a la conclusión del siglo, los Bienes que conforman el Patrimonio ofrecen mayor variedad de lenguajes artísticos y cómo se participa y adoptan las doctrinas europeas, en concreto las referidas a la restauración como se estudiará más adelante.

No obstante, el principal mérito del siglo XIX es el de mentalizar en la estima de los Bienes heredados al Estado y a la sociedad emergente de la revolución industrial. En este sentido, el historiador del arte Riegl, en su libro *El culto moderno a los monumentos* de 1903, resume el pensamiento de este siglo XIX y anticipa los criterios de valoración de los Bienes en el futuro. Señala que los Monumentos, tal como se consideraban en su época en relación a su singularidad creadora y capacidad documental, mantendrán la admiración del público, pero parecerán inalcanzables como anclados en el pasado, porque la nueva sociedad burguesa los valorará básicamente en relación a la sensación que transmiten.

De estas palabras se colige que la investigación en torno a las Bellas Artes, principalmente el desarrollo de la historia del arte, está en el origen del concepto de Patrimonio y respecto al tema patrimonial permiten vislumbrar el inicio de trayectorias diferentes.

3.2. Las Comisiones Provinciales de Monumentos Histórico-Artísticos

Con el fin de controlar y organizar el legado patrimonial, una de las primeras medidas tomadas para la gestión de los Bienes desamortizados fue constituir unas Comisiones denominadas **Científico Artísticas** y delegar en los jefes políticos de las provincias su gobierno. A estos jefes políticos, cargo que depende del Ministerio de la Gobernación, compete designar a los componentes de las mismas tal como se dice en la Real Orden de 27 de mayo de 1837:

> "*En cada capital de la provincia se formará una comisión científica y artística presidida por un individuo de la diputación provincial o ayuntamiento, y compuesta de cinco personas nombradas por el jefe político e inteligentes en literatura, ciencias y las artes. Esta comisión reuniendo los inventarios particulares, formará uno general, en el que designará las obras que merecen, según su juicio, ser conservadas, y las hará trasladar inmediatamente a la capital*".

Estas Comisiones van a asumir las competencias hasta entonces desarrolladas por la Academia de la Historia quedando ésta, en principio, desplazada. Ahora bien, es una realidad como revelan las frecuentes consultas de la Reina Gobernadora a la Academia, que el gobierno nunca va a dejar de buscar su beneplácito en cuanto a la solicitud de informes sobre la conservación de monumentos, de edificios y objetos antiguos. Además, en la configuración de las Comisiones se sugiere que "*se valgan los gober-*

nadores civiles con preferencia de los individuos correspondientes de la Academia de la Historia...., por ser ellos el mejor conducto para que este cuerpo literario adquiera las noticias que pueden convenir al objeto de su instituto".

Se puede ver en estas Comisiones Científico Artísticas un antecedente claro de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos creadas por Real Orden de 1844. En este punto, es interesante insistir en el sentido continuo de la Historia y en la evidencia de que la intención de tutela es asumida por todos los gobiernos.

Las Comisiones Científico Artísticas se suprimen en el artículo 5º de la citada Real Orden de 13 de junio de 1844 y su lugar lo ocupan las llamadas **Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos**. Se establece una Comisión en cada provincia y una Central que radica en Madrid y supervisa todas las demás aunque no tiene autoridad sobre ellas. Al inicio continúan sujetas al Ministerio de Gobernación y desde 1847 se subordinan al de Comercio, Instrucción y Obras Públicas que pasa, en 1851, a denominarse Ministerio de Fomento. Ministerio del que también dependen las Reales Academias a través de la Dirección General de Instrucción Pública.

Forman parte de la primera Comisión Central, Serafín María de Soto que actúa como vicepresidente y José Amador de los Ríos de Secretario, la Presidencia la ostenta el Ministro de Gobernación. También participan cinco vocales: Martín Fernández Navarrete, José de Madrazo, Antonio Gil de Zárate, Valentín Carderera y Aníbal Álvarez quienes se encargaron de redactar la primera Instrucción o Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos. Se cita a las personas porque el conocimiento de su trayectoria revela que trabajan tanto en una y otra Academia como en la Escuela de Arquitectura.

La Academia de la Historia, nuevamente, ve amenazadas sus competencias al perder sus atribuciones en cuanto a la Inspección de las Antigüedades. Por este motivo, eleva un escrito al gobierno para que la Comisión Central sea transferida a su Comisión de Antigüedades y, aunque éste deniega la reclamación de la Academia en su respuesta le mantiene ciertas competencias. Esto origina una situación administrativa confusa pues las atribuciones de cada institución no quedan delimitadas con claridad. Sin embargo, sirve de acicate para el trabajo de los académicos quienes en 1845 emprenden la reforma de los Estatutos vigentes con el objetivo de controlar sus facultades.

El litigio constante entre las instituciones encargadas de la protección de los Bienes es una de las causas que resta eficacia a las múltiples medidas adoptadas en este siglo. En este sentido, también es curioso resaltar lo que el gobierno dice en el escrito citado de denegación a la Academia: "*...ha tenido que desarrollarse la acción administrativa del Gobierno buscando medios y agentes que no eran antes necesarios; pero no bastaba ya la ciencia que*

medita y ordena, sino las manos que obedecen y ejecutan...". Estas palabras referidas a la acción expresan la voluntad del gobierno de llevar a cabo una buena gestión. Misión compleja por la constante falta de medios económicos y de personas cualificadas.

En 1854 las Comisiones pasan de consultivas a ser un cuerpo administrativo del Estado dependiente del Ministerio de Fomento el cual asigna el presupuesto económico y obliga a que el arquitecto titular de la provincia forme parte de la misma, visite con frecuencia el estado de los edificios e informe puntualmente a la Central. Las Comisiones Provinciales trabajan en colaboración con la Comisión de Amortización que, en cierto modo, trata de velar por el arte de las iglesias y conventos que se estaban vendiendo. En esta época las Comisiones gozan de gran libertad, como comenta Caveda: "*Es verdad, con nadie compartia entonces la Comisión Central la responsabilidad y la gloria, el aplauso y la censura, suyos eran exclusivamente los aciertos y los errores.*" (Caveda: 446). Además, desde esta fecha se ocupan no sólo de los edificios desamortizados en peligro sino también de todos aquellos que considerasen de mérito. La cantidad y la calidad de los edificios y de los demás bienes artísticos existentes rebasaron la capacidad de esta estructura administrativa justamente por su falta de directiva.

En 1857 la Ley de Instrucción Pública suprime la Comisión Central e integra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando sus funciones, por lo que el cuidado y conservación de Monumentos así como la inspección de Museos queda bajo su autoridad, aunque esta medida no se haga efectiva hasta 1859. Fecha en que se incorporan al edificio de la Academia sus ricos archivos documentales. Los Estatutos de 1864 recogen esta nueva misión encomendada, y en el Reglamento redactado en el mismo año, se establecen las relaciones entre la Academia y las Comisiones Provinciales.

Por los Estatutos de 1864, además de la inspección de Museos y la restauración de monumentos, se establece que la Academia ha de estar centrada en publicaciones, en exposiciones, en procurarse colecciones artísticas. De estas disposiciones se desprende que según discurre el siglo, las funciones de la Academia han variado, entre otras se ha apartado de sus fines la labor docente. Para entonces y por Real Decreto de septiembre de 1844 ya se había creado bajo su auspicio la Escuela de Nobles Artes. El preámbulo de la Orden lo argumenta de la siguiente manera:

> "*Tiempo hace ya que se reclama por todos los amantes de las Bellas Artes una reforma radical de su enseñanza, a fin de elevarla a la altura que tiene en otras naciones europeas, dándole la extensión que necesita para formar profesores. Cierto que la Real Academia de San Fernando ha desplegado siempre el más laudable celo en favor de esta enseñanza, pero escasa en medios, no ha podido menos de darla incompleta...*".

La enseñanza de la arquitectura muy pronto se diferencia de esta Escuela adoptando un plan de estudio específico desde 1845. Y, fruto de la Ley Moyano, se crea en 1857 la Escuela Superior de Arquitectura dependiendo de la Universidad Central.

En el discurrir del siglo XIX, la Academia de Bellas Artes continua ejerciendo su misión conforme a lo establecido en los Estatutos de 1864, pues los que rigen durante la I República son semejantes en todo, sólo varían al introducir una nueva Sección, la de música, y por pasar a denominarse Academia de Bellas Artes aunque se mantiene el patronazgo de San Fernando. Durante la Restauración vuelve a titularse Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y prácticamente no se introdujo cambio alguno en sus competencias.

La siguiente enumeración resume las funciones desempeñadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hasta finalizar el siglo: indagar el paradero de bienes enajenados o desaparecidos, promover las restauraciones, denunciar los abusos sobre los bienes artísticos y hacer las oportunas reclamaciones. Entre las medidas adoptadas para alcanzar estos fines, se puede hacer constar: el realizar el inventario de los efectos recogidos en los archivos y bibliotecas de los conventos y monasterios suprimidos, de las arquitecturas históricas así como de las pinturas y "*de todos aquellos objetos que deben preservarse por su valor histórico y artístico en base a su antigüedad o su perfección técnica*", con estas palabras se evidencian los criterios según los cuales se dictamina que un Bien se considere Patrimonio.

3.3. Los Inventarios de Monumentos Histórico-Artísticos

A pesar de la voluntad expresada en todas y cada una de las disposiciones emanadas de la Academia para que se realicen inventarios de los bienes artísticos, el cometido fue una ardua tarea que se incumple constantemente desde 1820, fecha del primer Decreto. La desamortización de Mendizabal hace más imprescindible esta medida y desde el Ministerio del Interior, se solicitan listados de los Bienes de los conventos y monasterios extinguidos, misión que se encomienda a los gobernadores civiles de las provincias. En Diciembre de 1835 se recurre a la Academia para que haga los inventarios, ésta recaba a las escuelas y academias del Reino información sobre los monumentos de sus respectivos lugares "*para realizar el inventario de los objetos de ciencias y bellas artes que se encuentran en los conventos suprimidos*". En 1837 se dicta una circular pidiendo "*autorización para que la Comisión encargada de la publicación de los monumentos arquitectónicos de España, envie artistas que recorran los diferen-*

tes puntos de la Península con el objeto de perpetuar la memoria de sus edificios más notables". De nuevo entre 1837 y 1841 se habla del Catálogo que la administración está realizando. Correspondientes a este momento sólo se conocen listados parciales de alguna de las provincias, realizados principalmente para conocer la rentabilidad de los edificios. Se puede deducir que en su inmensa mayoría no se llevan a cabo por negligencia y por las otras muchas prioridades más acuciantes de los gobiernos.

Cuando las Comisiones de Monumentos son las responsables de la protección del Patrimonio Histórico-Artístico el trabajo de realizar inventarios se considera una obligación prioritaria como consta en los Reglamentos de los Estatutos citados de 1844, 1854 o 1864. En ellos siempre "*se manda que se haga relación de los edificios nacionales que por su mérito artístico o por sus recuerdos históricos merezcan conservarse*".

La carencia de medios económicos, la falta de interés de los colaboradores o su escasa preparación imposibilitó la realización de un catálogo razonado que rigiera las actuaciones. No obstante, se formalizaron algunos con la información procedente de los "viajes artísticos" promovidos tanto por la Comisión Central como por la Escuela de Arquitectura. Se plantean éstos como viajes formativos complementarios del plan de estudio y su objetivo es realizar el inventario de los principales monumentos arquitectónicos de la Nación. Para su realización cuentan con instrucciones precisas facilitadas por José Caveda, conforme a las propuestas elaboradas en Francia por Lenoir y Merimée.

Es inexcusable señalar de nuevo el impulso dado por José Caveda y otras personalidades como Valentín Carderera o toda la familia de los Madrazo a la historiografía artística española ante la evidente falta de estudios especializados. Pues el principal problema para la confección de los listados, inventarios y catálogos deriva de los distintos criterios de selección que se pueden establecer, máxime cuando el conocimiento ofrece nuevos horizontes. En este sentido, la Academia se presenta como modelo al aprovechar su influencia como institución para conciliar su trayectoria clasicista y las nuevas posturas románticas.

La necesidad de saber lo que se posee como primera medida de protección, se hace perentoria en 1855 debido a la desamortización de Madoz, ministro de Hacienda del gobierno de Espartero. Esta vez el proceso tuvo mayor repercusión en los Bienes porque su mandato sobrepasa los poseídos por la Iglesia y la venta afecta también a los de otras manos muertas como los de los Municipios, Órdenes Militares, cofradías, instituciones de beneficencia, de instrucción pública. Se exceptúan de la medida exclusivamente los que reducen el gasto del Estado en estos dos últimos ámbitos, las Escuelas Pías y los Hospitalarios de San Juan de Dios. Además, su aplicación se mantuvo

hasta principios del siglo XX pues se era consciente de las necesidades económicas del Estado.

Para paliar la carencia de inventarios y favorecer el conocimiento de la riqueza artística como medio de concienciación y medida de salvaguardia, el gobierno encarga la realización de la gran obra, ya mencionada, *Monumentos Arquitectónicos de España*. Esta publicación que se inicia en 1859 y termina en 1880, la componen una serie de monografías sobre los monumentos más importantes del país. Su principal mérito estriba en que los textos se acompañan con importantes repertorios gráficos, y en la amplia difusión alcanzada. La pérdida de proyección en la década de los sesenta hace que en 1870 se renueve la composición de la Comisión encargada de su edición ya que la decadencia se justifica en la mala organización. A pesar de ello, en 1872 se decide que la Academia de San Fernando se encargue de la publicación, como garante de la Comisión Central de Monumentos y se le autoriza elegir los temas, los autores y los grabadores.

Por otro lado, la Academia no cesa de enviar circulares a la Comisiones Provinciales para motivar su trabajo y que manden información para redactar la Estadística Monumental la cual se utilizaría para detener la venta y demolición de los edificios religiosos y civiles de interés. También, se esfuerza por la recogida de objetos para conformar los Museos provinciales así como de estar atenta para impedir la venta clandestina de Bienes desamortizados.

La realización de los inventarios y catálogos avanza con dificultad en este siglo XIX a pesar del nuevo mandato del gobierno, a finales de diciembre de 1876, para que se forme un inventario general con todos aquellos edificios públicos que son del Estado y merecen protegerse. Asimismo, en esta ley se determina la enajenación de aquellos otros que, por deterioro o falta de valor artístico, no requieren ser conservados. El nombrar una Comisión especial para llevar a término el Catálogo no resulta importante por ser práctica habitual. Sin embargo, sí es relevante el segundo aspecto porque lleva a establecer un nuevo mecanismo administrativo para evitar la enajenación de los que se encuentran en ruinas: es la figura de Monumento Nacional mediante la incoación de un expediente.

Como se está viendo, las instituciones responsables de la custodia y protección de los Bienes, son varias: las Academias de Bellas Artes y de la Historia responsables, respectivamente, de la vertiente monumental y del "*descubrimiento, y clase y mérito de las antiguallas*" y la Escuela de Arquitectura encargada de llevar a efecto las restauraciones. Son organismos con competencias diferentes, aunque como se ha dicho, muchos de sus miembros formaron parte de varias. Pese a ello, en 1864 se llega a un acuerdo por el cual las dos Academias convienen establecer una Comisión Mixta compuesta por personas de las dos corporaciones para que se "*...pudiese produ-*

cir el saludable efecto de aunar los esfuerzos y tareas de ambas Academias en beneficio de los intereses morales de una y otra, y del mejor servicio del Estado".

Un ejemplo de labor conjunta señalado es la redacción del Reglamento, de 1865, de las Comisiones de Monumentos. Y, se hace habitual en la composición de las Comisiones que se crean conforme pierde inercia el funcionamiento de lo establecido. Con la intención de recuperar el brío, se acude a profesores de la Escuela de Arquitectura y a Académicos. Es el caso de la renovación comentada de 1870, de los responsables de la publicación *Monumentos Arquitectónicos de España*. En la nueva Comisión el Presidente, Simón Ávalos, es arquitecto profesor de la Escuela, y entre los vocales Eduardo Mariategui es ingeniero, catedrático de la Universidad Central, José Amador de los Ríos catedrático de Literatura, Académico de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, Pedro Madrazo pintor, pertenece a las Academias de la Historia, de la Lengua y de Bellas Artes y Juan Fecundo Riaño catedrático de Bellas Artes en la Escuela Superior de Diplomática, también miembro de las tres Academias y político.

Todavía, en el inicio del siglo xx, el Real Decreto de 1900 dispone que se "proceda al Catálogo monumental y artístico de la Nación".

Efectivamente, la preocupación por los Bienes existe, pero también una falta grande de reflejos políticos para dotar económicamente, desde el principio, a las instituciones establecidas y para asignar acomodo digno a los Bienes muebles. Además, las noticias sobre el incumplimiento de lo legalmente establecido no tienen fin. Debido a ello, en el siglo xix, muchos monumentos se destruyen, tanto los de carácter religioso como los civiles y militares, especialmente las murallas de algunas ciudades. Aunque estos extremos también se explican si se tiene en cuenta la necesidad de remodelación de la ciudad tradicional para adaptarla a las funciones de la sociedad industrializada, pues faltan solares donde construir los nuevos edificios, se requieren espacios para abrir plazas, la ciudad pide extenderse más allá de sus límites.

Esta situación la explica la Academia en la Exposición que dirigió al Gobierno sobre la demolición incontrolada de edificios monumentales en diciembre de 1873. Es interesante reproducir alguno de los puntos. Empieza refiriéndose a otras muchas circulares elevadas para impedir estos hechos y al escaso resultado obtenido porque:

> "*...el furor de demoler, estimulado por la perspectiva de una vergonzosa ganancia (vergonzosa, puesto que se obtiene atacando la honra y la gloria artística del país), y sostenido por la ignorancia y la falta de sentimiento artístico de muchas Municipalidades, se sobrepone al buen consejo y al buen sentido...*".

Sigue recalcando la falta de formación de los responsables en los Ayuntamientos y Diputaciones porque en un momento en que gozan de máxima libertad de acción la considera imprescindible, dice:

> "*...libres hoy además de las prudentes trabas que la antigua legislación les imponia, obligándoles a estudiar los proyectos de reforma y ensanche de sus poblaciones por medio de facultativos competentes, y a remitirlos al examen y aprobación del Gobierno, que no la concedia sino después de asesorarse de una Corporación revestida de todas las garantías de acierto y de independencia, conciben un proyecto de ensanche o una rectificación de calle y, aun admitido el supuesto de que no se dejen arrastrar por afecciones personales, ni por miras interesadas y mezquinas, si se les presenta al paso una casa monumental, un templo antiguo, un arco, una puerta, una muralla, que reúnen tal vez un mérito exquisito o venerados recuerdos históricos, no vacilan en allanar el obstáculo, arrasándolo sin escrúpulo*".

Esta perspectiva introduce una reflexión nueva que afecta al concepto de Patrimonio; el protagonismo del Bien aislado, del Monumento Histórico-Artístico, cede paso al Bien inserto en el entorno, aspecto que se verá más adelante.

3.4. La declaración de Monumento Nacional

La declaración de Monumento Nacional pone en marcha un nuevo mecanismo para controlar los edificios que deben conservarse por su valor histórico o artístico. Esta medida pretende que dicho monumento quede exento de la aplicación de las leyes desamortizadoras y que el Estado (primero del Ministerio de Fomento, después del de Instrucción Pública y Bellas Artes), se encargue de su tutela.

Consiste en elaborar un expediente donde se informa de las particularidades del monumento y no consta que hiciera falta sujetarse a una ficha tipo. Eran susceptibles de serlo "*los que contenían un alto valor histórico o histórico-artístico*". La iniciativa para llevarlo a cabo debe partir de las autoridades municipales, de las Comisiones de Monumentos, o bien de los propietarios de los edificios, quienes elevan el escrito al Ministerio de Fomento. Y, éste solicita informe a las Reales Academias para dictaminar. Entre los primeros ejemplos y entre los primeros ejemplos el de la Real Orden de 1877 declarando "monumento nacional, histórico y artístico la capilla conocida con el nombre de Arquito de San Lorenzo, de la ciudad de Jaén, y disponiendo se solicite la excepción de la venta de dicho edificio". Muchos

de estos informes están publicados en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* a partir de 1879, y desde 1881 en *el Boletín de la Real Academia de San Fernando*. Su lectura revela falta de coordinación entre las Academias pues se emiten informes con pareceres diferentes y, a veces, duplicados.

Los privilegios de la Declaración de Monumento Nacional no estaban definidos en este momento, simplemente era un aval para que no se derruyera, pero tampoco era una garantía total puesto que varias arquitecturas históricas se derribaron contando con ella. Ello, a pesar del interés de la Academia por darles difusión pues se publican en la *Gaceta de Madrid* junto a las justificaciones que lo habían motivado.



Fachada del Obradoiro.
Catedral de Santiago de Compostela.

Se trasluce que la gestión discurre por caminos separados que restan eficacia a las medidas. El desorden burocrático es evidente y principalmente por no estar unidas las acciones de declaración, conservación y restauración. Cada una de estas fases se tiene que gestionar de Comisión en Comisión. Se dictamina y se actúa para paliar los efectos de la desamortización porque la venta o demolición es inminente, sin haber establecido un proyecto conjunto y planificado.

No obstante, el procedimiento de Declaración de Monumento Nacional es el medio por el que se logra "la objetivación" del Bien, punto imprescindible para recibir el amparo de la ley. En la ley de 1915 se recoge por primera vez la exigencia previa de un expediente administrativo para el Bien que opte a protección. La dotación presupuestaria no tiene por qué recaer en el Estado; esta figura simplemente implica mayor vigilancia y cierto control de la propiedad.

Rodrigo Amador de los Ríos en 1903 intentó hacer la lista con los monumentos declarados, revisa el archivo de la Academia, ve insuficiente in-

formación sobre periodos como el herreriano y el barroco. Se tiene que establecer la prioridad de los Monumentos, seleccionar los más representativos de cada período por las limitaciones económicas. También propone realizar listas complementarias con monumentos municipales, provinciales y regionales para que se protejan con sus respectivos presupuestos.

La lista de edificios que cuentan con la denominación de "Monumento Nacional, histórico y artístico" comienza por la catedral de León declarada en 1844. Entre los muchos otros declarados se cuentan la Puerta del Sol de Toledo (Real Orden de 1878 "declarando monumento nacional histórico y artístico el conocido con el nombre de Puerta del Sol"), Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), la Colegiata y claustro de Santillana del Mar (Santander), la catedral de Zamora o la de Burgos (esta última por la Real Orden de 1885 "declarando monumento nacional la catedral de Burgos"). En 1890: San Juan de la Peña en Huesca, el monasterio de Santa María la Real de Nájera, o en 1894 se declara el Presidio de Palma de Mallorca.



Catedral de León.

Esta figura de protección permanece en el siglo XX; en 1919 se declaran 128 Monumentos, en 1926 los declarados son 337, el listado lo hace José Ramón Mélida e incluye los que están a la espera de serlo. Es curioso mencionar que le proporciona información Serrano Fatigati desde el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, asociación de la que es Director, pues revela la importancia de estas asociaciones en el despertar del conocimiento de la riqueza artística. En 1931 hay 370 y en este mismo año se declaran 897 de una sola vez con el objetivo de salvarlos de la ruina. Por último de 1932 a 1936 se incluyen 20 más.

Bibliografía

BARRERO RODRÍGUEZ, C.: *La ordenación jurídica del patrimonio histórico*. Madrid, ed. Cívitas, 1990. Los estudios sobre el régimen jurídico de los Bienes del Patrimonio histórico artístico son abundantes, principalmente desde la publicación de la ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 porque la

importancia del tema, los problemas de su aplicación ha atraído la atención del campo del Derecho. En este sentido, el lector no formado en las ciencias jurídicas debe consultar el más adecuado a sus intereses, pero es necesario adentrarse y conocer las líneas generales del tema.

BÉDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística de la España del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989. Este libro es un texto destacado en la bibliografía sobre la Academia de San Fernando, tanto por haberse constituido casi en fuente primaria para el estudio de la Academia como por ser de lectura amena. Sin embargo, es el libro de José Caveda y Nadal, en biblioteca, el que ofrece el primer análisis sistematizado de esta Institución

CHOAY, F.: *Alegoría del Patrimonio*. Ed. Gustavo Gili, 2007. Ofrece el estudio de la historia del patrimonio desde la perspectiva occidental, la exposición es amena y el contenido imprescindible para nuestra materia, por la información, el análisis, la estructura de la exposición.

GONZÁLEZ-VARAS, I.: *Conservación de Bienes Culturales, Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, ed. Cátedra, 2003. La consulta de este libro es muy recomendable, trata con rigor los distintos temas relacionados con el Patrimonio Histórico-Artístico como los distintos tipos de Patrimonio, concepto, legislación, organismos, ciudad, etc., las introducciones a los respectivos capítulos presentan una síntesis del contenido muy útil.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid, CSIC, 2010. Es una exposición concisa y bien informada de la historia y problemas habidos para que esta importante medida de protección no se cumpliera en su totalidad, a pesar de la voluntad de los gobiernos y el interés de los estudiosos.

MAIER ALLENDE, J.: "La Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia" *en 250 años de arqueología y patrimonio histórico: documentación sobre arqueología y patrimonio histórico de la Real Academia de la Historia, estudio general e índices*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2003. Este artículo resulta muy útil porque la información que presenta permite deslindar las competencias de las dos Academias, la de la Historia y la de Bellas Artes, en materia de protección de los bienes antiguos y artísticos.

NIETO GONZÁLEZ, J.R.: "La catalogación artística como herramienta de protección" en Actas del Congreso *Del Ayer para el mañana, Medidas de Protección del Patrimonio*. Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2004. En este artículo el autor analiza la labor ímproba que supone la realización de catálogos e inventarios y sin embargo, imprescindible para la protección de los Bienes. Conjuga la profundidad de su conocimiento en el tema con los amenos casos y anécdotas vividas.

RÉAU, L.: *Histoire du vandalisme: les monumennts détruits de l'art francaise*. Ed. Ribert Laffont, 1994. Existe una traducción al castellano. Es un libro clásico, de obligada referencia para el tema de la destrucción, devastación, expolio

de los Bienes muebles e inmuebles aunque se argumenta en lo acontecido en Francia por su tratamiento es perfectamente válido y aplicable a la circunstancia española.

SANCHO GASPAR, J.L.: *La arquitectura de los Sitios Reales, catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional.* Madrid, Patrimonio Nacional, 1995. Este libro es de consulta en biblioteca, interesante en cuanto recoge una excelente información del Patrimonio Histórico-Artístico de la Corona hasta el siglo xx, además está acompañado de un amplio repertorio de imágenes. También sobre el Patrimonio de la Corona, es el de López Rodo útil para conocer la trayecto.

Tema 2

EL PATRIMONIO COMO OBJETO DE TUTELA ESTATAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Esquema de contenidos

1. Introducción.
2. Los valores del patrimonio histórico artístico. Aloïs Riegl y *El culto moderno a los monumentos*.
3. El patrimonio como objeto de tutela estatal en España. Renovación normativa y administrativa para la profesionalización de la gestión patrimonial.
   3.1. Legislación del patrimonio histórico artístico en España. 1900-1933.
   Ley de Excavaciones y Antigüedades de 1911.
   Ley de Conservación de Monumentos Histórico Artísticos de 1915.
   Real Decreto-Ley de 1926.
   Ley de Patrimonio Histórico Artístico de 1933.
   3.2. La catalogación del patrimonio histórico artístico. El Catálogo Monumental de España.
4. La Carta de Atenas de 1931.

1. Introducción

En el capítulo anterior hemos podido observar cómo el interés por determinados objetos evoluciona a través de los siglos. También nos hemos acercado a las distintas iniciativas que fueron surgiendo para su protección

en cada uno de esos momentos, y especialmente en la España del siglo XIX. Finalmente, hemos comprendido que el nacimiento del mundo contemporáneo, con todos sus cambios de orden político, social y económico, proporciona el contexto en el que irremediablemente surge y se consolida una nueva visión sobre los objetos del pasado. En esta visión observábamos, por un lado, un interés por la historia cada vez más científico; pero también una creciente identificación simbólica con estos objetos y monumentos que servían de alimento a la construcción de relatos nacionalistas.

El concepto de monumento histórico artístico se asienta, por lo tanto, en el siglo XIX –la creación de un sistema de protección basado, precisamente en Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos son buena prueba de ello–. Sin embargo, los progresos que en materia de patrimonio se dan a lo largo de esta centuria no impiden llegar al final de la misma con asuntos relevantes por resolver. No nos referimos sólo a cuestiones circunstanciales, como podía ser un inventariado y catalogación con importantísimas lagunas o falto de uniformidad, sino a aspectos más de fondo, que revelaban que la tarea de protección patrimonial requería todavía de una profunda reflexión sobre la propia naturaleza de los bienes patrimoniales y el papel que éstos juegan en las sociedades que los detentan.

2. Los valores del patrimonio histórico artístico. Aloïs Riegl y *El culto moderno a los monumentos*

Aloïs Riegl (1858-1905), historiador del arte austriaco y miembro de la llamada Escuela de Viena, es una figura fundamental para la disciplina del patrimonio cultural. Su ensayo, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, publicado en 1903, es considerado por muchos el punto de partida de la teoría de los bienes culturales. La importancia de esta obra radica en su capacidad para abordar cuestiones fundamentales: ¿de qué hablamos cuando hablamos de «monumentos»?, ¿qué hace que los distingamos de otros objetos y que tengamos la necesidad de conservarlos?

El punto de arranque de la visión riegliana es la consideración del monumento como una suma de valores. Los monumentos son obras realizadas por la mano humana, manifestaciones materiales de culturas anteriores, que adquieren sin embargo una dimensión diferencial en virtud de su distinción o reconocimiento por parte de la cultura actual.

En su análisis, Riegl identifica dos grandes categorías de valores: por un lado estarían los valores de tipo rememorativo, aquellos que surgen de nuestro reconocimiento de un determinado objeto como perteneciente a

un tiempo pasado; y por otro lado, los valores de contemporaneidad, relacionados con el papel que los monumentos juegan en un tiempo presente, independientemente de su origen pretérito. Dentro de cada una de estas categorías se concretaban una serie de valores. Así, entre los primeros, se distinguen el valor de lo antiguo, el valor histórico y el valor rememorativo intencionado. En cuanto a los segundos, se reconocen el valor de uso o instrumental y el valor artístico. Veamos cada uno de ellos.



Aloïs Riegl h. 1890.

Valores rememorativos

- El valor de lo antiguo se basa en el reconocimiento y aprecio de las huellas del paso del tiempo en los monumentos. La obra, una vez creada por el hombre, queda expuesta a las leyes de la naturaleza, e inexorablemente abocada a la erosión de sus formas y colores, al deterioro de las superficies, a su descomposición y ruina en último término. Todas estas huellas, la pátina, las imperfecciones... conectan al hombre moderno con un tiempo más o menos lejano, activando en él reflexiones vinculadas a la memoria, a la fugacidad, a la imposibilidad de permanencia, etc. El monumento se presenta como un organismo natural en cuya evolución cualquier intervención destinada a la conservación o restauración es compleja –como ya veremos, las teorías de Ruskin sobre restauración parten precisamente del reconocimiento de este valor de lo antiguo–. Este valor, que tiene un componente estético importante, aventaja a los demás valores en que es el que mejor conecta con el hombre de cualquier condición; se dirige y es válido para todos, cultivados o no, entendidos en arte o legos en la materia.
- El valor histórico de un monumento reside en que *«representa una etapa determinada, en cierto modo individual, en la evolución de alguno de los campos creativos de la humanidad»*. Desde este punto de



Lluís Rigalt. Paisaje con ruina. *1865 MNAC.*

vista ya no interesan las huellas del paso del tiempo, como su predecesor, sino «su génesis en otro tiempo como una obra humana». Por eso el valor histórico de un monumento, es decir, su capacidad para documentar un hecho o un pasado pretérito, es mayor cuanto menor sea el deterioro sufrido. En este sentido, el valor histórico, exige buscar por todos los medios la conservación del objeto, entendido como soporte material de un conocimiento histórico científico.

- El valor rememorativo intencionado es el que prevalece en aquellas obras que aspiran a la inmortalidad, al eterno presente; en monumentos cuyo fin, desde su concepción, es mantenerse siempre vivos. En realidad, el valor rememorativo intencionado entronca con el significado primigenio del término *monumento*, que designaba aquellas obras realizadas para mantener vivas determinadas hazañas, personajes o hechos. Como señala Riegl, esta categoría está en conflicto permanente con el valor de lo antiguo, ya que el mantenimiento de un monumento en tiempo presente requiere de una intervención continua, de su restauración, evitando así que su mensaje se deslice a un pasado histórico. Con todo, el conflicto es menos problemático de lo que cabría suponer, ya que *«el número de monumentos intencionados es relativamente pequeño frente a la gran masa de los no intencionados».*



Monumento a Vittorio Emanuele II o Altar de la Patria. *Roma.*

Valores de contemporaneidad

- El valor de uso o instrumental apunta a la capacidad de un monumento para dar respuesta a necesidades actuales. Una iglesia, un palacio o un castillo, independientemente de su origen histórico, pueden cumplir todavía hoy una función para la sociedad, continuar siendo espacios para la devoción, lugares de habitación o representación, o equipamientos defensivos. Si hoy evitásemos la utilización de estos monumentos, inevitablemente tendríamos que crear algo que los sustituyese. La atención de este valor de uso requiere, obviamente, medidas de conservación y restauración que garanticen su funcionalidad. Para Riegl, la utilización práctica de los monumentos es fundamental para aquellos que la han mantenido hasta hoy día. Caso distinto sería el de los monumentos ya inutilizados, generalmente de la antigüedad o medievales, donde premia el valor de lo antiguo.
- Todo monumento puede tener además un valor artístico, que identificamos con la facultad del monumento para colmar las exigencias espirituales y estéticas del presente. Hablamos, por lo tanto, de un valor subjetivo, que se establece desde el presente, puesto que no existe una concepción objetiva y eterna del arte. Riegl distingue, dentro del valor artístico, entre valor de novedad y valor artístico relativo.

El primero es propio de las obras recién creadas –su forma intacta, la policromía pura...– y tiene la característica de que puede ser apreciado por cualquiera, aun sin formación específica. No en vano,

el autor señalaba cómo todavía a principios del siglo xx muchos atribuían a lo nuevo una incuestionable superioridad sobre lo viejo. Esta visión se había traducido, en materia de conservación y restauración, en un intento por eliminar toda huella de deterioro, por completar lo que había llegado fragmentado, tratando de restablecer un todo cerrado y unitario, buscando la *«rehabilitación del documento en su estado original de génesis»* –queda patente una clara referencia a los criterios de la restauración en estilo que se estudiarán en un capitulo posterior–.

Por su parte, el hecho de que podamos disfrutar de obras realizadas en época anteriores, no ya como testimonio histórico u objeto de otro tiempo, sino como obra de arte, está relacionado con el valor artístico relativo. Relativo porque en realidad sólo algunos aspectos de la obra de arte antigua serán plenamente coincidentes con la idea y las exigencias modernas del arte; aunque estos pueden ser tan importantes que las divergencias entre pasado y presente quedan escondidas bajo la sintonía manifestada.

El análisis de Riegl sobre los valores del monumento demuestra que estos se dan de forma conjunta, que no son excluyentes. Sin embargo, sí que pueden ser contradictorios. Atendiendo a uno u otro valor, un mismo monumento puede reclamar acciones opuestas, obligando a una reflexión que debe tener como objeto distinguir el valor o los valores prevalentes y establecer los límites y métodos de conservación o restauración más acordes con su esencia.

Por otra parte, *El culto moderno a los monumentos* no era un mero ensayo teórico. El texto formaba parte de un proyecto más amplio, la elaboración de un plan para la renovación legislativa e institucional del sistema de protección de los monumentos en Austria, que Aloïs Riegl abordó en su condición de Presidente de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos de ese país. Así pues, era una reflexión ligada a un proceso normativo, en el que las primeras preguntas serían: ¿por qué es necesaria una ley de tutela para el patrimonio?, ¿qué cambio ha acontecido en el valor de los monumentos para que precisamente ahora se sienta la necesidad de protegerlos mediante un nuevo aparato jurídico? La respuesta no era otra que la aparición y consolidación de un «interés público»:

> *«En el momento actual [...] la ley para la tutela de los monumentos en Austria se ha convertido en una necesidad, dado que hoy para cada uno de los ciudadanos los monumentos han adquirido el valor de lo antiguo, cuya ofensa supone tanto dolor, como el desprecio de los principios religiosos y de los símbolos de fe para un creyente»*[1].

[1] RIEGL, A., *La ley de la tutela de los monumentos* (1903), recogido en ARJONES FERNÁNDEZ, A., *Aloïs Riegl: el culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*. Sevilla, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007, pp. 86-89.

Una afirmación que se haría extensible al resto de países del entorno. Ese mismo «interés público» es el que motiva la aparición en España de las primeras leyes sobre la materia: la Ley de Excavaciones y Antigüedades de 1911, la Ley de Conservación de Monumentos Histórico Artísticos de 1915, el Real Decreto-Ley de 1926 y, finalmente, la Ley de Patrimonio Histórico Artístico de 1933. Todas ellas, normas que legitimaban sus disposiciones en virtud de un «interés público»; un interés superior que puso límites también a otros derechos reconocidos, tal y como ocurriría con determinadas prerrogativas, por ejemplo, de la propiedad privada.

3. El patrimonio como objeto de tutela estatal en España. Renovación normativa y administrativa para la profesionalización de la gestión patrimonial

Como señalaba Alegre Ávila, a pesar de las iniciativas y esfuerzos anteriormente señalados, la protección del patrimonio español adoleció durante todo el siglo XIX de un verdadero código para los bienes históricos y artísticos. El corpus normativo de esa centuria estaba compuesto por un conjunto de disposiciones bienintencionadas, creadas para abordar las cuestiones que iban surgiendo –exportaciones, hallazgos arqueológicos, restauraciones e intervenciones...–, pero carentes de un hilo vertebrador que las dotase de fuerza.

La situación ya era evidente en las últimas décadas del siglo. Así lo demuestra la iniciativa emprendida por la Academia de Bellas Artes para formar una Ley de Monumentos Históricos y Artísticos en torno a 1873; o la creación, en 1883, de una comisión «*con el encargo de presentar al Ministro de Fomento las bases de una ley de conservación de antigüedades españolas, comprendiendo bajo este nombre todos los recuerdos de las artes, ciencias e industrias referentes a los diversos pueblos que han habitado en neutra Península, y los documentos importantes para la historia de España*». En palabras del ministro de la época, el marqués de Sardoal, era necesario formar una ley que, siguiendo el ejemplo de otros países, se acercase a la consideración «*como parte de un tesoro nacional inalienable,* [de] *los recuerdos históricos, artísticos y científicos*» (RD de 6 de diciembre de 1883). En cualquier caso, el mandato no llegó a ser más que un loable intento y hubo que esperar todavía algunos años para contar con una verdadera ley sobre excavaciones y antigüedades.

Es en el primer tercio del siglo XX cuando se contempla una transformación en el sistema de protección del patrimonio histórico artístico español. Una renovación que es abordada tanto desde el ámbito legislativo como des-

de la Administración del Estado. La primera piedra en este proceso vino, coincidiendo con el cambio de siglo, con el Real Decreto de 18 de abril de 1900, por el que se creaba un Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Era el primer paso para la sustitución de una administración decimonónica de tipo honorario por una gestión profesionalizada a cargo de funcionarios del Estado. El cambio de rumbo se iría asentando con la institución de nuevas fórmulas organizativas, como la Comisaría General de Bellas Artes y Monumentos –creada en marzo de 1905 y derogada pocos meses más tarde–, o la Instrucción General Administrativa de Monumentos Artísticos, un órgano con funciones de coordinación y consulta creado en 1910 (RD de 8 de julio de 1910).

En los años siguientes, a esta ya compleja estructura se le agregaron nuevos organismos: la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, en 1912, y la Junta de Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico-Nacional, en 1926; de acuerdo con lo dispuesto en la Ley de Excavaciones y Antigüedades de 1911 y en el Decreto-Ley de 1926 sobre el Tesoro Artístico, respectivamente, normas de las que hablaremos más adelante. La Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades tuvo un papel fundamental en la aplicación de la Ley de Excavaciones de 1911 y, a partir de 1915, también en la Ley de Monumentos Nacionales Arquitectónicos Artísticos –inspección de yacimientos y formación de registros, concesión de las autorizaciones de excavaciones, conservación de inventarios, intervención en los expedientes para la conservación de monumentos históricos y artísticos...–. Por su parte, la Junta de Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico-Nacional, tuvo como cometido inspeccionar los servicios relacionados con el patrimonio, examinar los proyectos y obras que se ejecutasen en los monumentos declarados o en aquellos no declarados que se hiciesen con fondos públicos, clasificar los Monumentos Nacionales, elaborar los presupuestos para su restauración y conservación, establecer criterios de intervención, nombrar a los arquitectos restauradores o formar las propuestas de expropiación y de adquisición de bienes. Reafirmando esta nueva política, en 1929 se creó el Servicio de Arquitectos Conservadores de Monumentos (R.D. de 26 de julio), una medida que puso bajo el control de profesionales nombrados por la Junta de Patronato del Tesoro Artístico la totalidad del territorio español, dividido en seis zonas. Estos arquitectos *de Zona* eran funcionarios del Estado encargados de redactar y realizar los proyectos de intervención bajo inmediata supervisión de la Junta, aspecto que se volverá a mencionar en el capítulo destinado a la restauración.

En cualquier caso, el cambio hacia una administración profesional del patrimonio no se dio de un día para otro. En la práctica, el modelo heredado iba a pervivir, al menos, hasta la Ley de Patrimonio Histórico Artístico de 1933, coordinándose con mayor o menor éxito con los nuevos organismos,

por lo que esas primeras décadas del siglo se convirtieron en una suerte de bisagra entre un modelo y otro. Seguía muy presente, por ejemplo, la autoridad de las Academias. El camino, por el momento, pasó por procurar el mejor entendimiento y agilidad entre los organismos del ramo. La mejor muestra de ello es que, en muchas provincias, las Comisiones de Monumentos continuaron siendo hasta fecha muy tardía la única entidad competente en la materia.

Como afirmaba Javier Tusell, la República fue, entre otras cosas, «el resultado final de un lento y largo proceso de ejercicio de una voluntad regeneradora que, apreciando al máximo el pasado propio, pretendía conservarlo por procedimientos actuales[2]». Por eso no es de extrañar que la protección del patrimonio histórico fuese un objetivo prioritario del nuevo régimen, que se tradujo de forma explícita en la Constitución de 1931, en lo que supuso una de las novedades más significativas de la Carta Magna:

> «*Artículo 45. Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguarda del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación.*
>
> *El estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico*».

Con este artículo se consagraba, por primera vez en un texto constitucional español –y uno de los primeros también a nivel internacional– la responsabilidad del Estado en la protección de la riqueza histórica y artística. Para Javier García Fernández, la gran novedad era la afirmación del *tesoro cultural* como concepto jurídico específico, de lo que derivaban otras consecuencias, como la plena integración de los bienes de titularidad privada en la noción de *tesoro cultural de la nación*.

La proclamación de la República también supuso un impulso dentro del Ministerio de Instrucción Pública, y particularmente en la Dirección General de Bellas Artes, ocupada por Ricardo Orueta. La actividad se dirigió sobre todo a paliar la sangría de bienes culturales que se estaba produciendo desde tiempo atrás, y que se había agravado con los primeros conflictos con las autoridades eclesiásticas. Así, en el breve lapso de unos meses se publicaron varios decretos con medidas urgentes: el Decreto de 22 de mayo de 1931, que limitaba la enajenación de inmuebles y objetos artísticos, histó-

[2] TUSELL GÓMEZ, J., *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pág. 222.



Ricardo Orueta (1868-1939), en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

ricos o arqueológicos de una antigüedad superior a cien años; el Decreto de 27 de mayo de 1931, autorizando a las autoridades a incautar cualquier obra artística en peligro o indebidamente custodiada; el Decreto de 4 de julio de 1931, prohibiendo temporalmente la exportación de objetos artísticos, arqueológicos o históricos; o el Decreto de 20 de agosto de 1931, que inhabilitaba a la Iglesia a vender o enajenar sus bienes y que ponía de manifiesto las tensiones del momento. También se aprobó la Ley de 10 de diciembre de 1931, que pretendía ordenar la exportación y enajenación de bienes histórico artísticos, estableciendo, de acuerdo con el art. 45 de la Constitución, que «*Los particulares, las entidades y personas jurídicas, así eclesiásticas como civiles, no podrán enajenar inmuebles ni objetos artísticos, arqueológicos o históricos de una antigüedad que, entre los peritos en la materia, se considere mayor de cien años, cualesquiera que sean su especie y su valor, sin previo permiso del Ministerio de que dependan y mediante escritura púbica*» (Art. 1).

También fue muy importante la declaración, mediante Decreto de 3 de junio de 1931, de nada menos que setecientos noventa y ocho nuevos Monumentos, que entraban a formar parte del Tesoro Artístico Nacional. Una medida que demuestra el interés que existía por remediar una situación a todas luces insostenible, como era el exiguo número de bienes protegidos en comparación con otras naciones de nuestro entorno. De hecho, las declaraciones de monumentos habían sido muy escasas hasta la proclamación de la República –hasta 1910 eran noventa y seis; se incrementó en las décadas siguientes, con sesenta declaraciones en los años diez y ciento cincuenta y nueve en los veinte, llegándose a 1931 con trescientos veinticinco monumentos declarados–. Así, el señalado decreto triplicó en un sólo instante el número de edificios inmuebles protegidos, corrigiendo además algunas desigualdades geográficas existentes. Podemos añadir un dato más: en muchas provincias, el grueso de monumentos declarados,

en fecha tan tardía como 1975, estaba constituido por los que lo habían sido en esta etapa republicana.



Baños árabes de Palma de Mallorca. Monumento histórico-artístico por Decreto de 3 de junio de 1931.

Por lo demás, a partir de la Ley del Tesoro Artístico de 1933 la conservación y la tutela del patrimonio se canalizó a través de un nuevo organismo: la Junta Superior del Tesoro Artístico. Estaba constituida por representantes de diversas instituciones –Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, de la Dirección General de Aduanas, del Fichero de Arte Antiguo, de los Museos del Prado, Arqueológico y de Artes Decorativas, del Patronato de Turismo, Juntas de Museos y distintos catedráticos y profesores de universidad–, y se dividía para su mejor funcionamiento en secciones: Monumentos histórico-artísticos, Excavaciones, Reglamentación de exportaciones, Museos, Catálogos e inventarios, y Difusión de la cultura artística. Dependientes de ella, podían establecerse además delegaciones donde fuese oportuno, en forma de Juntas locales del Tesoro Artístico, que habrían de sustituir a las antiguas Comisiones Provinciales de Monumentos.

3.1. Legislación del patrimonio histórico artístico en España. 1900-1933

Ley de Excavaciones y Antigüedades de 1911

La Ley de 7 de julio de 1911, sobre excavaciones y antigüedades, fue la primera gran ley reguladora de nuestro patrimonio histórico, estando vigente más de setenta años, hasta la entrada en vigor de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985. Su principal novedad fue proporcionar un concepto jurídico claro sobre estos términos:

> «*Se entienden por excavaciones, a los efectos de esta ley, las remociones deliberadas y metódicas de terrenos respecto a los cuales existan indicios de yacimientos arqueológicos, ya sean restos de construcciones, o ya antigüedades. Quedan también sometidos a los*

preceptos de esta ley las excavaciones que se hicieren en busca de restos paleontológicos, siempre que en ellas se descubrieren objetos correspondientes a la arqueología» (art. 1).

«Se consideran como antigüedades todas las obras de arte y productos industriales pertenecientes a las edades prehistóricas, antigua y media. Dichos preceptos se aplicarán de igual modo a las ruinas de edificios antiguos que se descubran; a las hoy existentes que entrañen importancia arqueológica, y a los edificios de interés artístico abandonados a los estragos del tiempo» (art. 2).

Esta definición, alejada de la enumeración, suponía un gran avance respecto a la obsoleta Real Cédula de 1803. No obstante, el criterio utilizado para definir las antigüedades no estuvo exento de polémica, pues el legislador había optado por establecer un límite cronológico, la Edad Media que, ya desde su tramitación parlamentaria, fue puesto en tela de juicio. Por lo demás, la norma abarcaba cuestiones capitales que iban más allá de la mera regulación de las excavaciones, tales como la propiedad y adquisición de hallazgos, el derecho de tanteo y retracto, indemnizaciones, exportaciones....

Haciendo un breve repaso a las novedades que incorporaba, el Estado se reservaba el derecho de hacer excavaciones, de tal forma que ningún otro organismo o particular podía emprender estas labores sin la debida autorización y control. En el caso de que se tratase de terrenos privados, el Estado podía ejercer esta prerrogativa adquiriéndolos mediante expediente de utilidad pública o indemnizando al propietario por los daños y perjuicios que la excavación ocasionara en la finca. El aspecto más llamativo, y el que más oposición encontró desde presupuestos conservadores que se resistían al control de la circulación de los bienes, fue la regulación de la propiedad sobre los yacimientos y hallazgos arqueológicos. El Estado se garantizaba la propiedad de *«las antigüedades descubiertas casualmente en el subsuelo o encontradas al demoler antiguos edificios»* (art. 5). Por el contrario, los objetos recuperados en excavaciones autorizadas se consideraban propiedad de los descubridores, siempre que fueran de nacionalidad española; en el caso de los arqueólogos foráneos, se les reconocía derecho a un ejemplar de los objetos duplicados, así como a sacar al extranjero, durante un año, los objetos no duplicados para su estudio.

Ley de Conservación de Monumentos Histórico Artísticos de 1915

Dado que la Ley de Excavaciones y Antigüedades sólo afectaba a una parte de la riqueza monumental, se hizo necesario ampliar la protección a la totalidad de monumentos históricos y artísticos con una nueva norma.

La Ley de Conservación de Monumentos Histórico Artísticos, de 4 de marzo de 1915, estuvo vigente poco más de una década –hasta la aprobación del Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926–. Tuvo importantes lagunas, como veremos, pero también sentó las bases de un modelo de protección que, en buena medida, continúa hasta nuestros días.

Su principal virtud fue ofrecer una definición moderna del Monumento Arquitectónico Artístico, alejada de limitaciones cronológicas o estilísticas, y basada en un procedimiento de declaración a través de la incoación de expedientes (art. 1):

> *«Se entiende por monumentos arquitectónicos artísticos, a los efectos de esta ley, los de mérito histórico o artístico, cualquiera que sea su estilo, que en todo o en parte sean considerados como tales en los respectivos expedientes, que se incoarán, a petición de cualquier Corporación o particular, y que habrán de incluirse en el catálogo que ha de formarse por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con arreglo a lo dispuesto en la Ley de 7 de julio de 1911».*

Es muy interesante el protagonismo que adquiere la catalogación dentro de este sistema, convertido en el elemento vertebrador de la protección. Un Catálogo que sería el resultado de un proceso administrativo de declaración. El problema es que un sistema de este tipo requiere instrumentos precisos y decididos, además de medios adecuados, para no dejar al margen de la protección a gran parte del patrimonio, tal y como acabó ocurriendo.

La Ley, en todo caso, introdujo varias medidas interesantes: la prohibición de derribo de un edificio declarado, o cuyo expediente hubiese sido incoado, sin la autorización expresa del Ministerio; la prohibición de exportación de monumentos al extranjero, tomando así conciencia sobre la acción del Estado frente al expolio de nuestra riqueza, perfectamente ejemplarizado en la venta del Patio del Castillo de Vélez Blanco, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York; o la aplicación de subven-



Patio renacentista del Castillo de Vélez Blanco, Almeria. Metropolitan Museum of New York.

ciones y exenciones fiscales para proyectos dedicados a la conservación o restauración de monumentos. Frente a estas medidas, llama la atención la permisividad de la ley con el desmonte y traslado de monumentos dentro del territorio nacional, evidenciando la vigencia de los criterios de la restauración estilística establecidos por Viollet-Le-Duc –cuestión que de nuevo se verá más adelante–, donde la existencia material y la conservación de los valores del monumento aislado primaban por encima de aspectos como su ubicación geográfica o contexto cultural de origen.

Una ley, a fin de cuentas, con luces y sombras, que introdujo elementos novedosos que han pervivido hasta nuestros días, pero incapaz de acabar con muchas de las dinámicas establecidas, sobre todo por su timidez a la hora de enfrentar las prerrogativas de la propiedad privada.

Real Decreto-Ley de 1926

El Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926, conocido coloquialmente como «Decreto Callejo» por el nombre del Ministro de Instrucción Pública que lo presentó al Consejo, supuso una importantísima renovación del ordenamiento jurídico. Su gran valor radica en la lucidez y en el alcance de miras de sus postulados, así como en los instrumentos de protección que puso en marcha, que superaban con creces las limitaciones de las disposiciones anteriores. La norma abrió camino, además, a otras iniciativas legislativas, y particularmente a la ley republicana de 1933 que, como veremos, hizo suyas las novedades más importantes de este Decreto-Ley.

El texto se organizó en dos partes. La primera se centraba en los bienes inmuebles, con las disposiciones sobre protección y conservación de la riqueza arquitectónica, arqueológica, histórica y artística de España, así como *«del carácter típico de sus pueblos y ciudades»*. La segunda parte, sobre los bienes muebles, regulaba la exportación y comercio de objetos históricos y artísticos. Todo ello precedido de un nuevo concepto de *Tesoro Artístico Nacional*, que por su relevancia reproducimos:

> *«Artículo 1º. Constituye el tesoro artístico arqueológico nacional el conjunto de bienes muebles e inmuebles dignos de ser conservados para la Nación por razones de Arte y cultura.*
>
> *Estos bienes quedan bajo la tutela y protección del Estado con sujeción a los preceptos de este Decreto-ley, a partir de su publicación en la Gaceta de Madrid».*

Esta declaración es de una trascendencia fundamental, pues supone un salto cualitativo en la definición del objeto a preservar: *«por razones de arte*

y de cultura». Se trataba, por lo tanto, de un criterio muy abierto, que se alejaba definitivamente de sus precedentes enumerativos o de las limitaciones cronológicas, y que abría la puerta a la incorporación de nuevas tipologías de bienes, como veremos a continuación. La modernidad de la definición venía, fundamentalmente, por el uso del *valor cultural*, que junto al *valor artístico* justificaban las medidas de protección. Un término que se adelanta varías décadas a la teoría de los bienes culturales de la que hablaremos detenidamente en el capítulo 6.

El art. 2 precisaba los bienes inmuebles que formaban parte del *Tesoro Artístico Nacional:*

> *«a) Todos los monumentos o parte de los mismos que, radicando en el suelo de la Nación, hayan sido declarados, antes de ahora, como monumentos históricos, artísticos nacionales o monumentos arquitectónico-artísticos, y los que se declaren en adelante como pertenecientes al Tesoro artístico nacional, ya sean propiedad del Estado, Provincia, Municipio, Entidades Públicas o particulares.*
>
> *b) Las edificaciones o conjunto de ellas, sitios y lugares de reconocida y peculiar belleza, cuya protección y conservación sean necesarias para mantener el aspecto típico, artístico y pintoresco característico de España, siempre que así se haya declarado o en lo sucesivo se declare por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes.*
>
> *c) Los yacimientos y objetos de interés paleontológico, y prehistórico, las cuevas, abrigos y peñas, con pinturas rupestres; los monumentos prehistóricos (Megalíticos y cuevas artificiales), en sus distintas especies; los campos de excavaciones acotados y deslindados, de acuerdo con los preceptos de la vigente ley de Excavaciones y Antigüedades; en general, cuantos objetos tengan interés paleontológicos, histórico, artístico, arqueológico o documental que haya sido reconocido o se reconozca en lo sucesivo».*

Obsérvese, a pesar de la exhaustiva relación, el interés por dejar abierta la puerta a cualquier otro objeto cuyo valor pueda ser reconocido posteriormente.

En cualquier caso, la novedad más importante era la incorporación al ordenamiento jurídico de los bienes descritos en el punto 2.b., lo que supone el origen de la protección de dos tipos de bienes recogidos actualmente en la ley de 1985: los Conjuntos Históricos y los Sitios Históricos. Con esta medida se superaba la visión del *monumento* como elemento singular y aislado; integrando tanto conjuntos de edificaciones –o, en general, pueblos o ciudades enteras–, como sitios y lugares, valorados no solo por motivos históricos y artísticos, sino también por formar estampas típicas o pintorescas. Un postulado con el que el Decreto-Ley se adelantaba a uno de los princi-



sta de Albarracín, Conjunto Histórico-Artístico.

pios recogidos en la Carta de Atenas de 1931, de la que hablaremos.

Por lo demás, otros artículos ilustran el alcance de esta norma. Por ejemplo, se declaraba «*de utilidad pública la conservación, protección y custodia de los monumentos arquitectónicos que forman parte del Tesoro histórico-artístico de la nación, así como la defensa del carácter típico y tradicional de pueblos y ciudades que por su importancia lo merezcan*» (art. 7). Este principio justificaba las medidas tutelares del Estado para con todos los monumentos declarados, independientemente de su propiedad pública o privada. Entre ellas, la obligatoriedad del propietario de conservar adecuadamente los monumentos, bajo amenaza de expropiación (arts. 11-13); o la prohibición de ejecutar cualquier intervención sin la preceptiva autorización del Ministerio (art. 14). El Estado podía incluso expropiar los edificios que impidiesen la contemplación o dañasen a un monumento del Tesoro Artístico Nacional (art. 12).

En cuanto a los bienes muebles, que como vimos no habían sido contemplados en la ley de 1915, su mera definición en el art. 24, ya supuso un gran avance:

> «*Como riqueza artística, histórica o curiosa mobiliaria se considera cuanto debiera ser conservado para la Nación de acuerdo con las disposiciones de este Decreto-ley, cuanto pueda ser transmitido de "mano a mano" formando un todo determinado y concreto, cualesquiera que sea su propietario, materia y forma y corresponda a producciones de las Bellas Artes en sus diversos procedimientos y estilos y cuantos objetos no incluidos en la sumaria clasificación anterior fueran interesantes conservar en bien del Tesoro Artístico nacional y de cultura patria*».

Fiel al espíritu de la norma, el enunciado evitaba limitaciones tipológicas o cronológicas, como tampoco había distinción entre bienes privados y bienes públicos. El único instrumento válido para el control de estos bienes era el Catálogo; así, se mandaba formar a los ayuntamientos y diputaciones una relación de obras que tuviesen en su poder, especificando su procedencia

y régimen de propiedad. Finalmente, se concretaban límites y controles a la exportación, además de derechos de tanteo, aunque sin llegar a prohibirla de manera radical.

Ley de Patrimonio Histórico Artístico de 1933

El 1 de abril de 1932 se presentó en las Cortes el Proyecto de Ley formado por el Ministerio de Instrucción Pública. Sabemos que Fernando de los Ríos, entonces ministro, contó con la colaboración de juristas y especialistas entre los que se encontraban Camón Aznar, Gómez Moreno, Alejandro Ferrant, López Otero o Torres Balbás; así como el propio Sánchez Albornoz, presidente de la Comisión de Instrucción Pública y Bellas Artes de la que habría de salir la redacción definitiva. El texto fue incluido para su debate en el orden del día del 28 de diciembre de 1932, y fue finalmente votado el 12 de mayo de 1933, obteniéndose un amplio consenso –doscientos veintiocho votos a favor frente a tres votos en contra–.

La ley contenía setenta y dos artículos, divididos en cinco títulos y un título preliminar, con una distribución desigual –veintidós artículos sobre *inmuebles*, cuatro sobre *excavaciones*, trece sobre *objetos muebles*, once de *museos* y siete sobre inventario–. Era, en cualquier caso, una reglamentación muy elaborada, con un carácter innovador y progresista que justifica su largo periodo de vigencia.

El art. 1 definía el objeto de protección:

> *«Están sujetos a esta Ley, que cumplimenta lo dispuesto por el artículo 45 de la Constitución y el artículo 18 de la Ley de 10 de diciembre de 1933, cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible, exceptuando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos; los inmuebles y muebles así definidos constituyen el Patrimonio histórico-artístico nacional».*

Llama la atención que, a pesar de la amplitud de la definición, se introduce una cierta ambigüedad. Si, por un lado, se recupera el criterio cronológico superado por el Decreto-Ley de 1926, por otro lado se dejaba la puerta abierta a cualquier bien que, sin superar los cien años de antigüedad, tuviese un valor indiscutible. La justificación venía dada por el deseo de no obstaculizar el tráfico de obras contemporáneas, habida cuenta que el tráfico de bienes quedaba teóricamente controlado con la incorporación de fuertes medidas

restrictivas a la exportación y al comercio interior. Por lo demás, la ley era una buena construcción normativa, que respondía a un sistema cerrado y extenso de protección del patrimonio. En ella se regulaba la organización administrativa, el régimen jurídico de los bienes muebles e inmuebles, la función de los Arquitectos conservadores de monumentos, el Inventario del Patrimonio Histórico Artístico, el fomento de los museos públicos y la persecución de las infracciones; además de incorporar medidas que completaban la Ley de Excavaciones de 1911.

La conservación y la tutela del patrimonio quedaban bajo la competencia de la Dirección General de Bellas Artes (art. 3), que contaba con la colaboración de las habituales instituciones consultivas –Reales Academias, Universidad, Patronatos del Museo del Prado y Biblioteca Nacional, Museo Arqueológico, Escuela de Arquitectura, Centro de Estudios Históricos...–, así como de la ya mencionada Junta Superior del Tesoro Artístico como órgano central.

El principal instrumento para la protección de los Monumentos Histórico Artísticos –formula que sustituye a las anteriores de *Monumento Nacional* y de *Monumento arquitectónico-artístico*– continuaba siendo la Declaración, que se realizaba ahora por Decreto. Sobre la regulación de los distintos tipos de bienes, los inmuebles constituyen el grueso de la norma, con toda una serie de medidas dirigidas a garantizar, por encima de cualquier otro aspecto, la conservación íntegra de los valores que habían justificado su inclusión en el patrimonio monumental histórico artístico. Así, por ejemplo, la mera incoación de expediente conllevaba la prohibición de derribo o de ejecutar obras en el inmueble. Las novedades más significativas venían de la obligatoriedad de los propietarios para con los monumentos: prohibición de ejecutar obras que no hubiesen sido previamente autorizadas, obligatoriedad de acometer las reparaciones que pudiese dictar la Junta Superior y riesgo de expropiación.

Todas estas prescripciones se hacían extensivas a las «*calles, plazas, rincones, barrios, murallas, fortalezas, ruinas*», que «*por su belleza, importancia monumental o recuerdos históricos, puedan declararse incluidos en la categoría de rincón, plaza, calle, barrio o conjunto histórico-artístico*» (art. 33). Igualmente, se podían expropiar «*por causa de utilidad pública los edificios y propiedades que impidan la contemplación de un monumento histórico-artístico o sean causa de riesgo o de cualquier perjuicio* [... haciéndose] *extensivo a todo lo que destruya o aminore la belleza o la seguridad de los conjuntos histórico-artísticos*...» (art. 34). Para el mayor control de los monumentos se preveía crear un *Censo de edificios en peligro*, prohibiéndose definitivamente la exportación, total o parcial, de inmuebles de más de cien años.

En otro orden de cosas, el art. 19 constituía una de las mayores novedades de la ley, al adoptar de forma inequívoca los principios metodológicos sobre

restauración plasmados en la Carta de Atenas de 1931, que analizaremos seguidamente. Lo novedoso: «*Se proscribe todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones*».

Sobre las excavaciones arqueológicas, se mantuvo en vigor lo establecido en la Ley de 1911, con algunas pinceladas a lo allí dispuesto: total control de la Junta sobre las excavaciones subvencionadas; prohibición de cualquier excavación no autorizada, con el consecuente decomiso de objetos; y obligatoriedad de comunicar todo hallazgo, fortuito o autorizado a la Junta, que podía conceder el disfrute al descubridor en determinadas condiciones de estudio o, por el contrario, proceder a su adquisición mediante indemnización.

La reglamentación de los objetos muebles se centró fundamentalmente en regular el comercio y la exportación. A grandes líneas, la circulación de obras con valor histórico artístico quedaría siempre bajo el conocimiento y control de la administración, que podía ejercer derecho de tanteo. Por otro lado, se limitaba y desincentivaba la exportación, prohibida en cualquier caso sin el permiso de la Junta Superior del Tesoro, toda vez que se trataba de favorecer la importación de objetos de arte.

Los artículos dedicados a los museos dejaban ver el interés del legislador por promover la formación de tales establecimientos. Y lo mismo ocurre con los dedicados a la formación de inventarios y catálogos, cuestión absolutamente fundamental y prioritaria, teniendo en cuenta además entre otras cosas, los principios sobre los que se apoyaba la ley.

A modo de conclusión, la ley de Protección del Patrimonio Histórico Artístico inauguró en nuestro país un modelo basado en el interés público de los bienes culturales, caracterizado por un decidido intervencionismo estatal –seguramente la única forma de acabar, de una vez por todas, con los males que desde el siglo anterior acechaban a nuestro patrimonio–.

Se pueden esgrimir muchos argumentos acerca de la modernidad y audacia de esta norma –y, en general, de la política patrimonial republicana–. Entre otros, el inspirar algunas soluciones adoptadas luego por leyes extranjeras, como las italianas de 1939. Pero el más evidente sería su propia vigencia –más de cincuenta años, la mayor parte de ellos, no lo olvidemos, aplicada por una dictadura cuyos principios poco tenían que ver con los que la vieron nacer–. Dicho esto, la Ley no era perfecta. Entre sus carencias, es habitual resaltar la distancia que existió entre la teoría legislativa y la realidad de su aplicación diaria. Es sabido, por ejemplo, que el número de obras restauradas, o el de excavaciones emprendidas, fue muy reducido si tenemos en cuenta las competencias atribuidas por el Estado; y que estas iniciativas se limitaron de forma casi exclusiva a monumentos muy emblemáticos, y

con dotaciones muy bajas. La razón estribaba, obviamente, en la escasez presupuestaria.

Un segundo aspecto relevante, a juicio de muchos el error más grave, era que la ley no derogaba las normativas anteriores; con lo que permanecían vigentes en todo aquello que no se opusiese a la nueva redacción. Se trataba de aprovechar lo bueno de aquellos textos –particularmente de la Ley de Excavaciones y Antigüedades de 1911–, pero resultó ser un arma de doble filo: el cuerpo legislativo quedó abierto a nuevas normativas parciales y el viejo problema decimonónico de la dispersión acabó prolongándose hasta 1985.

La ley empezó a dar muestras de obsolescencia durante las décadas siguientes, particularmente a partir de los años sesenta, en los que el desarrollo industrial y urbanístico sacó a la luz otra de sus carencias más importantes: su desconexión con la materia urbanística. De hecho, casi todos los expertos coinciden en señalar que la ley republicana de 1933 supuso, respecto al Decreto-Ley de 1926, un retroceso en cuanto a la conceptualización y ordenación de los conjuntos urbanos.

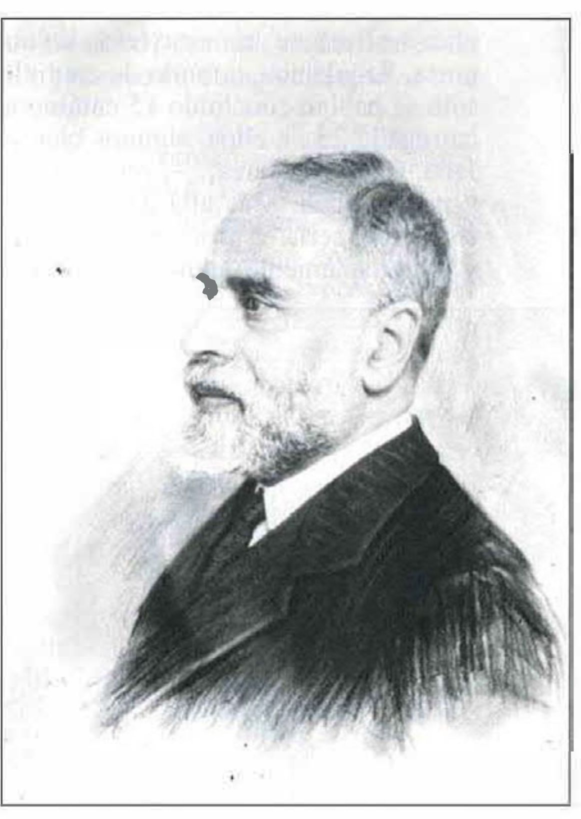
3.2. La catalogación del patrimonio histórico artístico. El Catálogo Monumental de España

Visto el pobre resultado de las iniciativas emprendidas durante el siglo XIX en esta materia, no es de extrañar que la primera medida adoptada por el recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes fuera, precisamente, impulsar un gran proyecto de catalogación e inventario de nuestro patrimonio histórico artístico.

El Real Decreto de 1 de junio de 1900 ordenaba la inmediata formación del *Catálogo Monumental y artístico de la nación*, lo que suponía el mayor intento hasta el momento por dotar al trabajo de protección y conservación de un instrumento sistemático de conocimiento de la riqueza histórica y artística de la nación. El proyecto se debía, sobre todo, a la iniciativa del director de la Real Academia de San Fernando, Juan Facundo Riaño, y a Eduardo Saavedra, presidente de la Comisión mixta organizadora de las Comisiones Provinciales de Monumentos, que supieron convencer de su relevancia a los ministros de entonces, Antonio García Alix y Álvaro Figueroa, Conde de Romanones. Esta impronta quedó plasmada no sólo en el establecimiento de los procedimientos de catalogación, sino también en la forma de seleccionar a los catalogadores.

El señalado Real Decreto establecía que los trabajos de catalogación habían de realizarse «*por provincias, no pasando de una a otra sin que esté*

completamente terminado el Catálogo histórico y artístico de aquella en que se haya comenzado la investigación» (art. 2), comenzando por la provincia de Ávila. Los costes de la empresa recaían en el ministerio, responsable también de dictar las disposiciones oportunas y determinar los plazos de entrega. Por su parte, la Academia de Bellas Artes de San Fernando se mantenía como consejera en todo lo relacionado, asumiendo la responsabilidad de proponer a la persona o personas que considerase más adecuadas para la formación del Catálogo. Ese mismo día, 1 de junio, se nombró a D. Manuel Gómez-Moreno como primer encargado, y por el momento único, de la formación del Catálogo, «*con el fin de que domine la necesaria unidad de criterio, evitando de esta manera la confusión y variedad de juicios que entorpecen con frecuencia las obras de este género en que toman parte varios individuos...*» (Real Orden de 1 de junio de 1900). El Catálogo de Ávila, que debía estar listo en el plazo de ocho meses desde la toma de posesión, fue terminado en mayo de 1901, mereciendo el elogio de los académicos.



Retrato de D. Manuel Gómez-Moreno.

Analizada esta primera experiencia, se entendió oportuno dar un nuevo impulso a su desarrollo, introduciendo algunas modificaciones al procedimiento. El Catálogo comenzaba a entenderse no sólo como un instrumento para inventariar el valor artístico de la nación, sino también como una oportunidad para difundir el gusto artístico y proteger, por medio del conocimiento y del aprecio, estos bienes de la incuria y de la codicia extranjera. Para ello era necesario dotarlo de una organización definitiva, de una dirección clara y de criterios uniformes. A tal fin, el Real Decreto de 14 de febrero de 1902 dividió el territorio en tres grandes regiones que comprendían, respectivamente, las provincias del antiguo Reino de Castilla y León, el territorio de Andalucía y Extremadura, y las antiguas coronas de Aragón y Navarra. El objetivo era que en cada una de ellas trabajasen las personas conocedoras de los estilos de cada zona, pero además se abría la puerta a la colaboración de los facultativos del Cuerpo de Archi-

veros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Por otro lado, los inventarios debían incluir, además de la descripción y estudio crítico, una historia de los monumentos que requería la consulta de documentación y archivos; y tenían que ser completados con dibujos, planos y, por vez primera, fotografías. Todo ello en un tiempo máximo de 12 meses, a fin de que fuesen publicados con la mayor celeridad.

Lamentablemente, los resultados del trabajo, sobre todo en cuanto a plazos se refiere, no estuvieron en consonancia con la ambición de la empresa. Señalemos, a modo de ejemplo, que diez años después de su inicio, sólo se habían concluido 15 catálogos. En 1915 se habían comenzado 40 y entregado 25 de ellos, algunos bien realizados –Salamanca, León, Málaga, Jaén, Cádiz, Cáceres...–; otros, sin embargo, adolecían del necesario rigor y profundidad. Más allá de la falta de recursos económicos, que fue una constante, sería el procedimiento lo que acabó revelándose poco operativo y extremadamente lento. Seguían faltando criterios generales y un método unificado, como demostraba la disparidad de resultados. De hecho, las críticas al método comenzaron a oírse a los pocos años. En 1907 Vicente Lampérez y Romea hablaba de la necesidad de contar con dos instrumentos complementarios: un inventario en forma de listado, con pocos datos, pero precisos; y un catálogo con abundancia de datos escritos y gráficos. Por su parte, Jeroni Martorell, hablaba de *orientación equivocada;* mientras que Torres Balbás, en 1919 era bastante más duro: «*si el concepto y la organización por el Estado de esa catalogación fueron completamente equivocados, la realización lo fue aún más. Concedidos los de las 49 provincias españolas y entregados casi todos, al lado de unos cuantos hechos por personas competentes, la mayoría son obra de periodistas y amigos de políticos desconocedores en absoluto de nuestro arte antiguo, a los que se les concedió el*



La catedral de Sevilla en el Catálogo Monumental de España.

favor oficial con la complicidad de una comisión que piadosamente deseamos creer incompetente[3]».

El Catálogo Monumental resultó, en consecuencia, un proyecto fallido. No todas las provincias llegaron a ser catalogadas, aunque el verdadero fracaso tuvo que ver con las publicaciones. El primer catálogo publicado fue el de Álava, en 1915, y antes de la guerra solo lo fueron el de Cáceres, Badajoz, León, Zamora y Cádiz. Otros tantos vieron la luz a partir de los años cincuenta, y hasta fechas tan tardías como 2005, cuando se publica el de Albacete. Respecto al catálogo de Ávila, primero en completarse, tuvo que esperar hasta 1983.

En un intento por dar un nuevo impulso al inventario de nuestro patrimonio, el Decreto de 13 de julio de 1931 encargó a las secciones de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos, dependiente de la Junta de Ampliación de Estudios, «*...la formación del Fichero de Arte antiguo, que ha de comprender el inventario de las obras de arte que existen en el territorio nacional, anteriores a 1850*». El Centro de Estudios Históricos había sido creado en 1910 para promover las investigaciones científicas sobre historia y cultura. La decisión de encomendarle esta tarea se justificaba por su mayor capacidad ejecutiva y medios –biblioteca, colección de fotografías...–, por otro lado, era el encargado de custodiar los Catálogos Monumentales. Junto al Fichero de arte Antiguo se pretendía que se iniciase un catálogo de las Declaraciones nacionales, así como de las obras de arte destruidas o exportadas desde 1875; también que ayudase a la catalogación de los museos y que completase las deficiencias de los Catálogos Monumentales. En este trabajo, interrumpido por la guerra, colaboraron figuras como Elías Tormo, Gómez-Moreno, Cabré, Camps, Domínguez Bordona, García Bellido, Gutiérrez Moreno, Fernández, Iníguez, Lafuente, E. Moya, Navascués, Romero de Torres, Santaolalla, Sanz, Torres Balbás o Torres Cantón; todos ellos nombres clave en el desarrollo de la arqueología, historia y arte de nuestro país.

4. La Carta de Atenas de 1931

La toma de conciencia sobre los valores del patrimonio y su necesaria preservación también tuvo en el ámbito internacional su correspondiente plasmación. En 1931, la Oficina Internacional de Museos, dependiente

[3] Citas recogidas por MUÑOZ COSME, A., «Catálogos e inventarios del Patrimonio...», págs. 29-34, en *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2001.

de la Sociedad de Naciones –antecesora de la actual Organización de las Naciones Unidas–, convocó la *I Conferencia Internacional de Expertos sobre la Conservación de los Monumentos de Arte y de Historia.* El evento, celebrado en Atenas entre el 21 y 30 de octubre, reunió a muchas de las personalidades más destacadas en la materia con el objeto de reflexionar sobre la naturaleza de los bienes patrimoniales y los distintos aspectos implicados en su necesaria protección y conservación. Las conclusiones de esta puesta en común fueron publicadas un año más tarde en el texto conocido desde entonces como *Carta de Atenas* de 1931. Su estudio es fundamental para conocer el estado y la problemática de conservación y restauración del periodo de entreguerras en Europa; pero también es relevante por constituir el primer documento internacional sobre el patrimonio, que abrió el camino a toda la serie de convenciones, recomendaciones y cartas emanadas en la segunda mitad del siglo por los distintos organismos internacionales.

La Conferencia de Atenas se articuló a través de grupos de trabajo o secciones que trataron aspectos tales como la administración y legislación del patrimonio, la utilización y puesta en valor de los monumentos, las técnicas de consolidación, reparación y consolidación, las condiciones ambientales o la utilización de medios gráficos y fotográficos aplicados a la restauración. Figuras como Víctor Horta, Gustavo Giovannoni o Paul León, son algunos de los que participaron en estas sesiones, que contaron también con la activa presencia de un nutrido grupo de representantes españoles. Entre ellos Modesto López Otero, miembro de las dos Academias y en aquel momento Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid; Emilio Moya Lledós, arquitecto conservador de zona; Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo de Prado y miembro del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museo; y Leopoldo Torres Balbás, Arquitecto conservador de zona y restaurador de la Alhambra de Granada.



ticipantes españoles en la Conferencia de Atenas ıte la visita a la Acrópolis. Arch. Sánchez Cantón. Museo de Pontevedra.

El protagonismo de la delegación española constata el reconocimiento internacional a las políticas emprendidas durante el primer tercio de siglo en nuestro

país, que lo habían situado en la primera línea de la reflexión teórica y legislativa patrimonial europea. Desgraciadamente, la Guerra Civil supuso un punto de inflexión que condujo a España a un aislamiento y desconexión evidente también en materia patrimonial. Un largo periodo en el que la visión y modos de proceder manifestaron un claro estancamiento, cuando no una involución hacia fórmulas ya superadas, como veremos en capítulos posteriores.

Como documento histórico, el estudio de la Carta de Atenas es relevante desde distintos ángulos. A grandes rasgos, su marco de referencia lo constituye la reflexión teórica de Riegl, por un lado, y la doctrina restauradora de Camilo Boito y Giovannoni. De su conjunción derivaron las siguientes conclusiones:

I. Atendiendo a las *Doctrinas* y *Principios generales:*

> *«...la Conferencia ha constatado: que en los varios Estados representados predomina la tendencia general de abandonar las reconstituciones completas y de evitar los riesgos de ellas por la creación de un servicio regular y permanente adecuado para asegurar la conservación de los edificios. En el caso de que la restauración sea indispensable, por causa de deterioro o destrucción, se recomienda respetar la obra histórica y artística del pasado sin proscribir el estilo de ninguna época.*
>
> *La Conferencia recomienda que se mantenga una utilización de los monumentos que asegure la continuidad de su vida, dedicándolos siempre a destinos que respeten su carácter histórico o artístico».*

Cuando en el capítulo dedicado a la restauración se estudien los principios y métodos impuestos por la teoría restauradora de Viollet-Le-Duc en el siglo XIX, será fundamental recordar éste y otros fragmentos de la Carta de Atenas, que manifiestan el cambio de paradigma que se fija en la práctica restauradora a principios del siglo XX.

II. En cuanto a la *Administración y legislación de los monumentos históricos*:

> *«...La Conferencia ha aprobado por unanimidad la tendencia general que afirma en esta materia un cierto derecho de la colectividad sobre la propiedad privada.*
>
> *La Conferencia ha comprobado que las diferencias entre las legislaciones provienen de las dificultades de conciliar el derecho público y los derechos de los particulares...* [y, en consecuencia,] ... *expresa el deseo de que en cada Estado la autoridad pública esté investida de la facultad de tomar en caso de urgencia, medidas para la conservación».*

Con estas palabras se reconocía y asumía la especial naturaleza de los monumentos histórico-artísticos y la tensión siempre existente derivada del hecho de ser, por un lado, bienes sujetos a un régimen de propiedad; y a su vez, por razones culturales, objetos públicos en cuanto testimonios de una sociedad. El reconocimiento legislativo de esta condición, y la prevalencia en caso de conflicto de los intereses públicos frente a los privados es una conquista propia de este momento, como ya hemos visto en las leyes españolas del periodo, que marca un antes y un después en la protección del patrimonio cultural, sin la cual no se entendería ninguno de los avances posteriores.

III. El siguiente punto, titulado *La puesta en valor de los monumentos,* introduce también cuestiones novedosas:

> *«La Conferencia recomienda que se respete en la construcción de los edificios el carácter y la fisionomía de las ciudades, sobre todo en la vecindad de los monumentos antiguos; los alrededores de los cuales deben ser objeto de cuidados especiales; debiendo ser preservados incluso conjuntos y perspectivas particularmente pintorescas.*
>
> *Han de estudiarse, también, las plantaciones y ornamentaciones vegetales que convengan a ciertos monumentos, o conjunto de monumentos, para conservar su antiguo carácter».*

Este punto destaca por ratificar, a nivel internacional, la superación de la idea del monumento como objeto asilado y el reconocimiento de las relaciones significativas que se establecen entre éste y su entorno o ambiente. Su incorporación es deudora en gran medida de la reflexión sobre el entorno elaborada por Gustavo Giovannonni, cuyo concepto de conservación se extiende definitivamente al ambiente circundante; aunque, como hemos visto, también en la España regeneracionista de principios de siglo se había dado un fuerte impulso a la relación arquitectura-entorno-naturaleza, plasmada en el Decreto-Ley de 1926.

IV, V y VI. Las siguientes conclusiones abordaban de forma más específica aspectos propios de la restauración y técnica de conservación. Sobre los *Materiales de restauración* se acordaba aprobar «*...el empleo prudente de todos los recursos de la técnica moderna y especialmente del hormigón armado*», si bien disimulándolos en la medida de lo posible para no alterar el aspecto y carácter de los edificios. *Las degradaciones de los monumentos,* y particularmente las derivadas de la contaminación atmosférica, obligó a reconocer la necesaria colaboración «*...con los cultivadores de las ciencias físicas, químicas y naturales para obtener métodos aplicables en los diversos casos*». En cuanto a la *Técnica de conservación*, se respaldaba lo que ya era una tendencia generalizada: la búsqueda de una escrupulosa conservación, sobre todo en el caso de ruinas y excavaciones; así como la diferenciación entre partes originales y añadidos, aplicada también a la anastilosis –técnica

de reconstrucción mediante elementos originales identificados y contextualizados–.

VII. El último apartado, *La conservación de los monumentos y la colaboración internacional,* subrayaba dos aspectos que hoy reconocemos cruciales para la conservación del patrimonio cultural. El primero de ellos es la cooperación internacional:

> «*La Conferencia convencida de que la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad interesa a la comunidad de los Estados, guardianes de la civilización:*
>
> *Desea que los Estados [...], se presten una colaboración cada día más extensa y más precisa...* [y] *...que las instituciones y grupos calificados, puedan —sin causar el menor perjuicio al derecho internacional público— manifestar su interés por la salvaguardia de las obras maestras, en las cuales la civilización ha mostrado su nivel más alto, y que parezcan amenazadas*».

Con esta afirmación se superaba una interpretación nacionalista y reduccionista, propia del siglo XIX, para consolidar una visión e interés supranacional por el patrimonio, entendido como una riqueza común, que convierte a los estados en depositarios y responsables de su salvaguarda frente a la humanidad. La voluntad de crear, a través de la Sociedad de Naciones, una Comisión Internacional destinada a intervenir, si fuese necesario, en territorios diversos supone el inmediato precedente a la labor desarrollada por la ONU a través de la UNESCO en nuestros días.

Finalmente, la otra cuestión apuntada era el papel de la educación, *«... convencida de que la mejor garantía para la conservación de los monumentos y obras de arte reside en el respeto y en la afición de los pueblos...* [que] *...pueden ser en gran medida fomentados por una acción adecuada de los poderes públicos»*.

Bibliografía

Textos y documentos de consulta recomendados

RIEGL. A., *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen.* Madrid, La Balsa de la Medusa, 2007.

El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión, Madrid, Ministerio de Cultura, 2011. [recurso en línea] <http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/>

La conservación de los Monumentos de Arte e Historia. Oficina Internacional de los Museos. Sociedad de Naciones. Conferencia de Atenas de 1931. Edición del Instituto de Patrimonio Histórico Español con Motivo del 75° aniversario de la Carta de Atenas, 2006.

Bibliografía comentada

RIEGL, A., *La ley de la tutela de los monumentos* (1903), recogido en ARJONES FERNÁNDEZ, A., *Aloïs Riegl: el culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes.* Sevilla, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007. Edición antológica y comentada en español del texto de Riegl. Incluye estudios previos a cargo de especialistas. Es fundamental para profundizar en el contexto que dio lugar al famoso ensayo de Riegl, incorporando otros trabajos coetáneos y relacionados del autor.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J., *Estudios sobre el derecho del patrimonio histórico,* Madrid, Colegio de Registradores de la Propiedad, 2008. Compendio de estudios sobre la legislación y administración del patrimonio cultural. De consulta indispensable para entender y profundizar en las claves fundamentales de su evolución jurídica. Incluye un amplio apartado dedicado a la regulación y gestión del patrimonio durante la Segunda República.

BARRERO RODRÍGUEZ, C., *La ordenación jurídica del patrimonio histórico.* Madrid, Civitas, 1990. Detallado trabajo sobre la evolución del concepto y naturaleza jurídica del patrimonio histórico desde el siglo XVIII hasta la Ley de Patrimonio Histórico Español. Sigue siendo básico para introducirse en el estudio de las ciencias jurídicas sobre el patrimonio cultural.

ALEGRE ÁVILA, J.M., *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico,* vol. I y II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994. Como los anteriores, un texto fundamental para adentrarse en el estudio jurídico del patrimonio cultural en España.

LÓPEZ-YARTO, ELIZALDE, A., *El Catálogo Monumental del España (1900-1961).* Madrid, CSIC, 2010. Es una exposición concisa y bien informada de la historia y problemas relacionados con el Catálogo Monumental.

Otra bibliografía

50 años de protección del patrimonio histórico artístico, 1933-1983, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J.L., *Estudios jurídicos sobre el patrimonio cultural de España.* Madrid, Marcial Pons, 2004.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J.L., «La ley de 1933 y la trasmisión de obras de arte», *Boletín Anabad,* Tomo 33, Nº 2, 1983, págs. 227-234.

ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil Española*, Madrid, Dir. Gral. De Bellas Artes Archivos y Bibliotecas. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1982.

ARGERICH FÉRNÁNDEZ, I., «La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores», en *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión,* Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 109-125.

Arte en tiempos de guerra. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, 2009

Arte Salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional, Valencia, Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2010.

Arte y política en España, 1898-1939. Sevilla. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002.

CABAÑAS BRAVO, M., «La Dirección General de Bellas Artes Republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)», *Archivo español de Arte,* LXXXII, N. 326, abril-junio 2009, págs. 169-193.

CASTILLO RUIZ, J., «Principios y criterios para la protección del "Ambiente" en la Carta de Atenas de 1931», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 25, 1994, págs. 107-114.

CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio,* Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

COLORADO CASTELLARY, A. (Ed.), *Patrimonio, guerra civil y posguerra*, Madrid, Universidad Complutense, 2010.

ESTEBAN CHAPARRÍA, J., *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., *El Patrimonio Cultural. La Memoria Recuperada,* Gijón, Trea, 2002.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C., LÓPEZ-YARTO, A., «El Fichero de Arte Antiguo y la Fototeca del Departamento de Arte "Diego Velázquez" de Centro de Estudios Históricos. (C.S.I.C)», *Boletín P.H.,* n. 22, 1998, págs. 110-117.

LÓPEZ AGUILAR, J.F., «Fernando de los Ríos: Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes», *Sistema,* n., 152, noviembre 1999, págs. 179-196.

LÓPEZ TRUJILLO, M.A., *Patrimonio. La lucha por los bienes culturales españoles,* Gijón, TREA, 2006.

MUÑOZ COSME, A. (2001), «Catálogos e inventarios del Patrimonio...», págs. 29-34, en *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión,* Madrid, Ministerio de Cultura.

MUÑOZ COSME, A., *La conservación del patrimonio arquitectónico español,* Madrid, Ministerio de Cultura, Dir. Gral. de Bellas Artes y Archivos, 1989.

PEREDA ALONSO, A., «Los inventarios del Patrimonio Histórico-Artístico español», *Análisis e investigaciones culturales*, n. 9, Madrid, 1981, págs. 23-45.

SANCHEZ CANTÓN, J., *Monumentos españoles: catálogo de los declarados nacionales, arquitectónico e histórico- artísticos*. 2 vol. Madrid, 1932.

TORRES BALBÁS, L., «La legislación vigente en España sobre las Antigüedades monumentales y artísticas», *Rev. Archivo de Artes valenciano*, 1919, págs. 103-104.

TORRES BALBÁS, L., *Legislación, inventario gráfico y organización de los monumentos históricos y artísticos en España (VIII Congreso Nacional de Arquitectos. 30 septiembre- 7 octubre 1919)*, Zaragoza, Tip. La Editorial, 1919.

TUSELL GÓMEZ, J., «La política de Bellas Artes durante la II República», *Revista de occidente*, 17, págs. 51-67

TUSELL GÓMEZ, J., *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Madrid, Biblioteca nueva, 1999.

Tema 3

LA VISIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO EN LOS VIAJEROS

Esquema de contenidos

1. Relatos, relaciones y libros de viajes.
    1.1. Los viajes en la Antigüedad.
    1.2. La Edad Media: viajeros y peregrinaciones.
    1.3. Conocer el mundo.
    1.4. El viaje y la fiesta.
    1.5. Maneras de viajar.
2. Las primeras visiones de la riqueza artística.
3. La Ilustración.
    3.1. El Grand Tour.
    3.2. Viajeros por la Península.
    3.3. Lo pintoresco y la estampa.
    3.4. El viaje de Antonio Ponz.
    3.5. Las grandes exploraciones.
4. El viaje en el siglo XIX.
    4.1. La imagen de España: la interpretación de los viajeros románticos.
5. El turismo, un nuevo concepto de viaje.
    5.1. Las Sociedades de Excursionistas.
    5.2. La Institución Libre de Enseñanza.
    5.3. Viajar por España.

6. El siglo XX y las primeras estructuras administrativas dedicadas al turismo.
   6.1. La Comisión Nacional de Turismo.
   6.2. El Marqués de la Vega-Inclán y la Comisaría Regia de Turismo.
   6.3. El Patronato Nacional de Turismo.

1. Relatos, relaciones y libros de viajes

Los viajes y los relatos de los viajeros son testimonios históricos y, por ello, una fuente fundamental para el estudio de la Historia del Arte, además de factores decisivos en la valoración de la riqueza artística, así como en la configuración y evolución del concepto del Patrimonio Histórico-Artístico.

Los viajes conforman nuestra historia y el hecho de viajar equivale a aprehender la realidad física y geográfica de nuevos entornos, así como a despertar la curiosidad y la admiración por las manifestaciones culturales, especialmente por los tesoros artísticos y monumentales. Fue frecuente que los viajeros plasmasen sus impresiones por escrito, bien en cartas o relaciones, en informes o memorias realizadas en cumplimiento de su misión, o bien como un diario de las sucesivas jornadas del periplo. En su conjunto, estos relatos conforman un género literario, el de los relatos de viajeros, libros o relaciones de viaje, y es una fuente imprescindible para estudiar la génesis primitiva de lo que hoy denominamos Bienes Culturales. La literatura de viajes nos ofrece perspectivas muy variadas conforme a nuestros intereses de historiadores, puesto que proporcionan la experiencia que en el pasado se tuvo al conocer pueblos y lugares nuevos, a través de descripciones que, por supuesto, evocan el modo de pensar de una época y la percepción personal del narrador, llegando a adquirir una vitalidad sorprendente cuando se trata de personalidades de gran relevancia, pensemos en la crónica de un historiador barroco sobre la visita de un monarca a una ciudad como la escrita por Juan Bautista Lavaña con motivo del viaje a Lisboa de Felipe III o en los relatos que realizaron el filósofo Montaigne, el poeta Goethe o el escritor Stendhal de su viaje a Italia.

En los relatos de viajes encontramos la narración de las más diversas experiencias: acontecimientos contemporáneos, datos de la vida social, comentarios sobre la calidad de los albergues y posadas, la seguridad de los caminos, el paisaje etc., interesan estos aspectos porque la evolución del concepto de patrimonio los hará fuente permanente de información, pero en este momento la mirada se ha centrado en el análisis de la percepción y valoración de los elementos histórico artísticos como la descripción de las ciudades por las que se pasa, la existencia de fuentes y mercados, la presencia de edificios emblemáticos, la grandiosidad de una catedral o la riqueza de

sus tesoros y reliquias, comentarios que se enriquecen cuando los describen con detalle estableciendo comparaciones con su ciudad o país de origen, o bien dando opiniones personales. No obstante, plasmar la visión de lo artístico solo se hará habitual a partir de la Edad Moderna. En este sentido, cabe reseñar lo observado por Münzer, a finales del siglo xv, en su visita al monasterio de Poblet "llegamos a hora del mediodía al celebérrimo monasterio de Poblet, que está en una hermosa llanura, al pie de altísimas montañas. El monasterio es de tan magnífica fábrica y tiene tantos patios, estancias, despensas, claustros y muros tales y tan gruesos que circundan su recinto, que más bien se cree estar dentro de una fortaleza".

Por ello, los libros de viajes son una fuente complementaria e imprescindible, pues ofrecen un recorrido y permiten una revisión del pasado artístico, aunque no hay que olvidar que siempre responden a las coordenadas políticas y socioculturales propias del momento histórico en que se escriben.

1.1. Los viajes en la Antigüedad

Desde la Antigüedad se cuenta con narraciones de viajes, de esta época proceden los primeros escritos de viajeros en los que cronistas, militares, geógrafos, embajadores, comerciantes facilitan descripciones del territorio o proporcionan información acerca del contexto histórico y social de los lugares en que se encuentran, también de las obras artísticas y arquitecturas contempladas a su paso por ciudades extranjeras. De este período destacan relatos que entremezclan lo objetivo y lo subjetivo, en los que convive el afán de ofrecer el testimonio fidedigno de lo visto junto al contar anécdotas o hechos novelescos que enaltecen a los protagonistas de la historia.

El mismo Herodoto (siglo v a.C.), geógrafo e historiador, considerado el padre de la Historia porque es el primero que expone de forma racional los hechos que estudia, no duda en introducir en el argumento central de su obra todo tipo de digresiones recogiendo anécdotas, sucesos imaginados o descripciones maravillosas. Su obra más importante y conocida *Historia* en la que en nueve libros narra las guerras médicas, le llevó a viajar por casi todo el mundo hasta entonces conocido, Egipto, la Magna Grecia, Anatolia, gran parte del imperio persa, para comprobar los hechos y ofrecer un juicio exacto de lo que refiere.

Por este motivo, entre sus páginas se pueden leer interesantes notas sobre las ciudades, sobre los tesoros conservados en los templos, sobre los bienes que preservan en los momentos de asedio. Puede servir de ejemplo la información que facilita en el Libro I de su *Historia* "La Asiria tiene muchas y grandes ciudades, pero de todas ellas la más famosa y fuerte era Babilonia,

donde existía la corte y los palacios reales después que Nino fue destruida. Situada en una gran llanura, viene a formar un cuadro, cuyos lados tienen cada uno de frente ciento veinte estadios, de suerte que el ámbito de toda ella es de cuatrocientos ochenta. Sus obras de fortificación y ornato son las más perfectas de cuantas ciudades conocemos. Primeramente la rodea un foso profundo, ancho y lleno de agua. Después la ciñen unas murallas que tienen de ancho cincuenta codos reales...".

Así a la par que relata la historia del país describe los paisajes y los monumentos que admira por su excepcionalidad como las pirámides de Keops o los templos de Menfis y Tiro. Asimismo, son interesantes las descripciones de los usos y de las costumbres de los países que explora, se detiene especialmente en comentar los animales salvajes, domésticos, mitológicos o fantásticos como el ave fénix o los monos sin cabeza con ojos en el pecho.

Otros relatos de la Antigüedad que se pueden citar provienen de geógrafos e historiadores como Polibio (siglo II a.C.), Estrabón (siglo I a.C.), Plinio (siglo I d.C.) quien en su *Historia Natural* dedica el libro XXXV a la pintura y el color y los dos últimos al arte de esculpir la piedra o Ptolomeo (siglo II d.C.) cuya *Geografía* sirvió de base para la cartografía del Renacimiento. Pausanias en el siglo III d.C. escribe una interesante obra *Descripción de Grecia*, un texto esencialmente topográfico, en cierto modo una guía para el viajero que recoge una inventario exhaustivo de objetos artísticos y religiosos, amén de numerosos monumentos helenos, cuyos comentarios y descripciones serán fundamentales para el redescubrimiento de Grecia por parte de estudiosos y viajeros durante los siglos XVIII y XIX.

Con el tiempo y desde el periodo helenístico los escritos de los viajeros griegos destacan en el mundo romano, un pueblo para el que Egipto, Grecia y Asia eran ya destinos de gran atracción. Paulatinamente, se perfilan itinerarios para ver los magníficos monumentos descritos y admirar su excepcionalidad, es decir, las "maravillas", como pirámides, templos o tesoros que se encuentran en el camino.

Las referencias a las siete maravillas abundan en los escritos de la antigüedad aunque se desconoce su origen preciso se atribuye a Filón de Bizancio (siglo III a.C.) el primer tratado sobre las "siete maravillas", es casi seguro que su autoría únicamente responde a haber realizado una compilación de escritos conservados en la biblioteca de Alejandría. Tras él son numerosas las alusiones a las maravillas aunque no todos los autores recogen las mismas e incluso algunos llegan a incluir diez, a pesar de ello, las denominan de igual manera. Son conocidas las de Plinio (siglo I d.C.), Gregorio Nacianceno (siglo IV), Beda el Venerable (siglo VII-VIII) o la del papa Gregorio VI (siglo XI).

Las maravillas son un inventario de lugares magníficos extraídos de las descripciones de los itinerarios de los viajes. Son habituales en las crónicas del mundo antiguo en las que se recoge todo tipo de información y se asocian

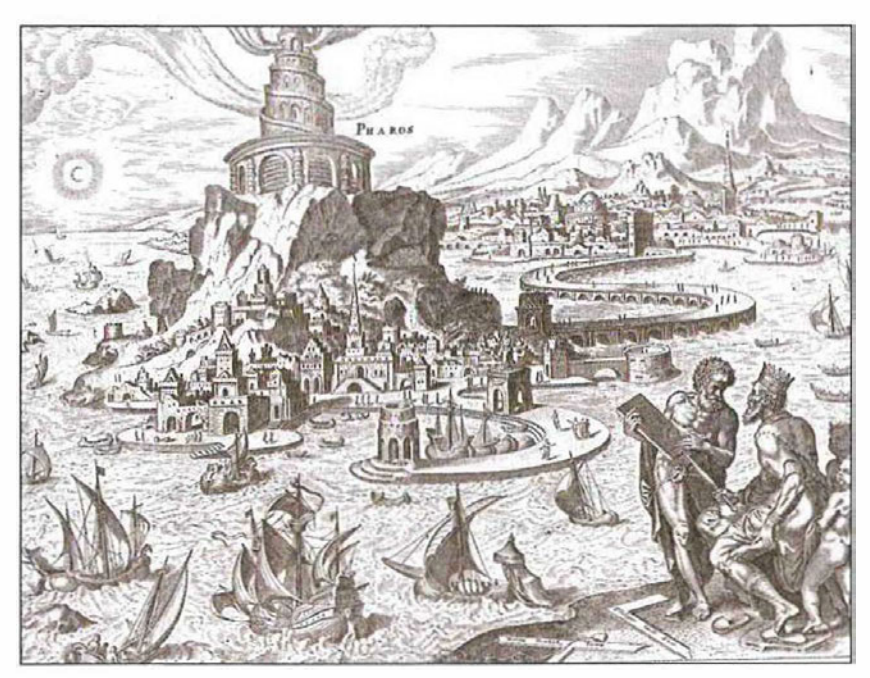
a los viajes de conquista de territorios. Alejandro Magno (época helenística) en su toma de Oriente se acompaña por toda una serie de eruditos, historiadores y geógrafos, cuyo objetivo no sólo era narrar los hechos bélicos y las victorias, sino también los monumentos y las culturas de los pueblos conquistados. Estas alusiones o descripciones implican ya una valoración de las grandes realizaciones vistas.

De hecho, en un principio las maravillas expuestas (las Pirámides de Egipto, el Faro de Alejandría, los Jardines Colgantes de Babilonia ciudad en la que murió, la Estatua de Zeus en Olimpia, el Templo de Artemisa en Éfeso, el Mausoleo de Hilacarnaso y el Coloso de Rodas) estaban conectadas de alguna manera con la imagen de Alejandro o se encontraban en el ámbito geográfico de su imperio.

De esta manera, la formulación de las maravillas en su conjunto se inserta en una suerte de compendio simbólico que ha formado parte del conocimiento común de Occidente, son maravillas terrenales apreciadas por el reconocimiento otorgado al bien en su origen y por el valor simbólico adquirido en el transcurso del tiempo. En la época medieval revive la lista de los monumentos antiguos junto a la idea de que también existían otras maravillas naturales (las mirabilia); los hombres del renacimiento con las



Las Pirámides de Egipto, según M. van Heemskerck (1572).



El Faro de Alejandría, según M. van Heemskerck (1572).

maravillas de la antigüedad construyen un mundo nuevo, crean las más bellas imágenes de las antiguas maravillas en las que el estudio científico se entremezcla con los mitos y recuerdos del Medievo. Son significativos a este respecto el grabado realizado por F. van Aelst, *Li sette miracoli del mondo* así como la colección de estampas sobre las siete maravillas pintadas por el holandés F. Maarten van Heemsckerck en el siglo XVI, su copia constante ha hecho que sean los modelos más difundidos y comunes hasta la actualidad así como del deseo de incluir una octava maravilla; con el tiempo y con el fin de atribuirse un parangón con la Antigüedad el monasterio de El Escorial acabaría siendo una de ellas. Durante el siglo XVII el filósofo jesuita alemán Athanasius Kircher se convirtió en el paradigma de los estudios sobre las maravillas desaparecidas. En una de sus obras, *Turris Babel* (Ámsterdam, 1679), recoge algunas de ellas, como los jardines de Babilonia, las pirámides de Egipto o el Coloso de Rodas. Más tarde, ya en el siglo XVIII, el arquitecto vienés Fischer von Erlach en un texto sobre la historia de la arquitectura, ilustrado con múltiples imágenes, incluye edificios europeos junto a las maravillas reconocidas del mundo clásico.

Es un tema que no ha dejado de difundirse y renovarse, su actualización ha llegado incluso a nuestra época como aliciente de nuevos destinos turísticos.



El Coloso de Rodas, incluida en Turris Babel (Ámsterdam, 1679) de Athanasius Kircher.

1.2. La edad Media: viajeros y peregrinaciones

Los viajes en la época medieval se van a realizar en condiciones precarias y a merced de múltiples imprevistos si se considera el desarrollo de los medios y de los hábitos del momento. No obstante, se emprenden porque son necesarios, no responden a un deseo de descanso o refinamiento. Los campesinos viajan a mercados y ferias, los clérigos de visita pastoral o a concilios, la Corte también se desplaza de un lugar a otro para atender a la administración de la ciudades. A pesar de su incomodidad fueron habituales y se puede decir que se trata de una sociedad más nómada que sedentaria. Las experiencias de los viajes recogidas en escritos o cartas abundan y son de gran interés por las noticias que proporcionan sobre lo visto y vivido, depende su profundidad de la misión que lleva a realizar el viaje, de la cultura o de la curiosidad del viajero. Es decir, en la Edad Media existen muchas razones para emprender un viaje al igual que se encuentran diversos tipos de viajeros.

Es evidente que uno de los principales motivos de los desplazamientos obedece a la impronta religiosa del hombre medieval, los peregrinos inician la marcha como búsqueda simbólica que lleva a encontrar la morada celestial, es decir, se parte para conocer los lugares citados en la Biblia o las ciudades por las que discurren los evangelios porque favorecen familiarizarse con lo espiritual. Ahora bien, no todo viaje se concibe como peregrinación a lugares sagrados, desde el siglo VII los monjes se trasladan para predicar, pero también se viaja para colonizar, conquistar o con el objetivo de comerciar. En el siglo X, una vez finalizado el denominado periodo de las invasiones y consolidadas las estructuras políticas, religiosas y comerciales se abre una fuerte expansión del mercado europeo hacia Oriente que se muestra bien afianzado en el siglo XII. Se trasladan los peregrinos, los cruzados, aventureros, comerciantes, diplomáticos por móviles diferentes, pero todos llevados por la curiosidad para ampliar su noción del mundo, para conocer las singularidades de los lugares lejanos o para deslumbrarse de las maravillas contadas por quienes ya las han visitado. Occidente se abre por el Mediterráneo a las tierras asiáticas hasta llegar a China, son rutas comerciales en las que priman los objetivos políticos y diplomáticos ya que se desplazan las personas y su cultura con la intención de establecer relaciones sólidas con los nuevos pueblos frente al Islam. De las expediciones se traen objetos, especias, cosas raras y exóticas que actúan de intermediarios de nuevas ideas y representaciones, puentes de diálogo con otras realidades cuyo reflejo más fiel se contempla hoy día en los programas iconográficos de la decoración románica.

Se puede concluir que Oriente causa inquietud en el viajero occidental pues su cultura le era desconocida y lo plasma en los relatos porque quiere despertar en las gentes la curiosidad por historias extrañas o por la descrip-

ción de maravillas como árboles de los que cuelgan corderos, casas enteramente construidas en oro, lugares donde abundan las piedras preciosas y otras excentricidades

Desde los primeros siglos del medievo las peregrinaciones ocuparon un lugar de enorme relevancia para nuestro estudio pues han dejado relatos en los que en la descripción de los itinerarios se entremezclan abundantes noticias artísticas y monumentales. Los destinos se dirigieron a Tierra Santa, a Jerusalén meta espiritual desde la época de Constantino cuya importancia queda demostrada en la representación que, habitualmente, se hacía del orbe o la tierra donde Jerusalén se situaba en el centro de una circunferencia dividiendo el mundo en tres partes o regiones, Asia, África y Europa, es decir, es un final casi tan antiguo como el cristianismo al que se llega desde diversos puntos del Imperio mucho antes de que se produjera el flujo importantísimo de las Cruzadas.

El ejemplo más famoso de un relato a Tierra Santa se sitúa en el siglo IV d.C., es el que escribió Egeria siempre considerada monja aunque, como puede desprenderse de sus relatos, es más probable que perteneciera a la aristocracia. Era una mujer culta, que viajaba con libros y es posible que dibujara bien, pues la lectura del original de sus cartas permite interpretar que incluía esbozos de los templos y edificios visitados de igual manera que tiempo adelante harán los viajeros ilustrados.

El testimonio de su viaje, recogido bajo el título *Itinerarium ad Loca Sancta*, es un compendio de textos en los que describe su paso por distintas ciudades de Egipto, Palestina, Siria, la zona de Asia Menor, Constantinopla y Jerusalén, ciudad en la que se establece tres años (entre 381 al 384) y en los que también cuenta las impresiones recibidas. Su peregrinación responde plenamente al modelo de viaje establecido en una sociedad como la medieval, habituada a los desplazamientos, donde el destino piadoso era un pretexto para recorrer países exóticos y saciar la curiosidad. Egeria así lo manifiesta cuando en distintas ocasiones pide explicaciones de lo que ve o cuando dice que viaja con los ojos bien abiertos.

Dos siglos después otro viaje al Oriente cristiano es el conocido como *Itinerario del Pseudo-Antonino de Piacenza.* En su forma final se reconoce la influencia e inspiración en obras precedentes. Expone de manera cronológica el recorrido del viaje al que incorpora noticias de los Santos Lugares muy brevemente redactadas, son simples alusiones a altares, reliquias, sepulcros o tumbas de mártires, también indica el esplendor de algunas ciudades como el de Beirut o señala las ruinas de otras muchas como en Sidón.

Se trata de viajes habituales en los primeros siglos del occidente medieval en los que las conocidas vías romanas se abren al desconocido mundo oriental. A partir del siglo VII la aparición y expansión del Islam provocará un nuevo rumbo en las peregrinaciones que afectará tanto al destino geográfico

como a lo ideológico. Si la Meca acaba como un nuevo foco religioso de atracción de peregrinos, pronto la necesidad de mantener a salvo los Santos Lugares encontrará una forma nueva de expresión, la guerra, es decir, las Cruzadas. Con ello, podemos comprobar la fusión de dos conceptos en el objetivo de un viaje, el de peregrinación con la guerra y que, como muy bien se ha señalado, significaron *la expresión violenta de un viaje sagrado*.

Junto a la peregrinación a Jerusalén hay que destacar la que tuvo por destino la ciudad de Roma, cabeza de la cristiandad. El ir a Roma fue un sustitutivo valioso para evitar las dificultades y peligros del viaje a Jerusalén. Además, Roma atraía por su antigüedad, porque en ella se encontraban las catacumbas en las que se podían venerar las reliquias de los mártires y principalmente porque se encontraban las tumbas de San Pedro y San Pablo y vivía el representante de Cristo en la tierra.

Lo habitual era que los peregrinos escribieran el relato de su estancia, unas veces lo hacen ellos mismos, otras muchas cuentan sus experiencias a algún conocido para que las redacten, son textos hagiográficos con el fin de animar a otros a emprender el viaje. Desde el siglo VII se contó con este tipo de escritos, Guías de peregrinos, que empezaron siendo meras enumeraciones de etapas, lugares, monumentos para orientarse en el camino y poco a poco se completaron con otras informaciones muchas veces incorporadas por los copistas.

Otro prototipo de narraciones conocidas son los denominados *Mirabilia Urbis Romae*, recopilación de textos que comenzó a popularizarse en el siglo XII alcanzando su máxima difusión en el siglo XV, sirvieron de guía de viaje a quienes visitaban la Ciudad Eterna. Las *Mirabilia Urbis* describían algunos de los principales edificios de Roma, especialmente los de carácter religioso, pero también incluían todo tipo de narraciones fantásticas que encontraban el terreno abonado por la sugestión que provocaba en el visitante la visión de las ruinas romanas de la ciudad.

El desarrollo de las peregrinaciones a Santiago hizo que decreciera la importancia de Roma lo que permite entender el motivo de la proclamación de los años jubilares en 1300 pues en los siglos XIV y XV sólo se ve cierta afluencia de peregrinos en los años de jubileo. La decadencia además fue acelerada por el cisma y el abandono del Papado de la ciudad de Roma.

La imagen de la ciudad medieval poblada de vestigios del mundo grecorromano, alcanza su cenit en la vista que de Roma realizó el pintor sienés Tadeo di Bartolo para el Palacio Comunal de Siena en la que los restos romanos aparecen sin una ubicación correcta en un espacio circular y circundado por las murallas aurelianas.

Para entender la motivación de la mayoría de los viajeros y peregrinos en la Europa románica, hay que tener en cuenta la aparición de los supuestos



Vista de la ciudad de Roma (c. 1406-1414) del palacio Comunal de Siena, fresco de Tadeo di Bartolo.

restos y sepulcro del apóstol Santiago en el siglo IX, descubrimiento que inició la peregrinación a Santiago de Compostela, un destino que, desde entonces, se configuró desde Francia con una asiduidad paralela a la que originaba la ciudad de Roma y un destino que marcó la historia social y cultural europea. El preanuncio de la afirmación de una Europa que iniciaba su andadura por los caminos que llegaban hasta Finisterre y que nacía de la interrelación e intercambio que el Camino ofrecía.

El viaje a Compostela se conformó en la Europa cristiana con una ruta cuyo inicio comenzaba en cualquier ciudad importante del norte o centro de Europa, a través de una compleja red de caminos o calzadas para confluir en Roncesvalles y continuar por la meseta norte de la península hasta la ciudad gallega. Lógicamente se iniciaron otras rutas para la llegada a Compostela, como la que por el sur confluía en Tuy y Pontevedra, la denominada de la

Plata o la que exigía una ruta marítima para los cristianos de las Islas Británicas o la zona escandinava y que accedían a través de La Coruña o los puertos cántabros.

El relato más importante conocido sobre la peregrinación a Santiago de Compostela lo constituye la compilación titulada *Liber Sancti Icobi*, perteneciente al archivo catedralicio compostelano. Es un conjunto de textos redactados en diferentes épocas y refundidos en el siglo XII, más conocido como *Codex Calixtinus*, por atribuirse gran parte de dicha compilación al papa Calixto II. Dentro de él, el libro V o *Liber Peregrinationis* (*Guia del viaje a Santiago*) se considera como una auténtica guía del peregrino que ofrece la ruta del viaje, que se detiene en mencionar las localidades del camino, y que describe las obras de arte, la catedral y la ciudad compostelana. Está atribuida su redacción al clérigo Aymeric Picaud, probablemente borgoñón y procedente de Cluny, aunque se presenta como un manual práctico para recorrer el camino hasta Santiago la intención fundamental del texto no es tanto proporcionar informaciones materiales para el viaje, sino que la finalidad última es la promoción de la devoción a Santiago mediante la peregrinación porque, como se ha visto, se entiende el viaje como una posibilidad para acceder a lo espiritual.

El *Liber Peregrinationis* es una mezcla de tratado, relato del viaje y guía del peregrino que se constituye en fuente esencial para el estudio del arte medieval. Consta de once capítulos en los que indica las cuatro vías principales que desde las ciudades de París, Vezelay, Le Puy y Arlés conducían desde Francia a los Pirineos (capítulo I); menciona los tres hospitales del mundo, el de Jerusalén, el de Mont-Joux y el de Santa Cristina en el Somport (capítulo IV), tres hospitales que correspondían cada uno a una de las tres peregrinaciones de la cristiandad: Jerusalén, Roma y Santiago. En el capítulo VIII donde se ocupa de los "*cuerpos santos que descansan en el Camino ... y que han de visitar los peregrinos*", enumera los lugares en cuyas iglesias se veneran reliquias de santos, comenta los revestimientos de los altares y las arcas sepulcrales, la riqueza de sus materiales, de oro y piedras preciosas, también comenta las imágenes representadas. Resulta proverbial la pormenorizada descripción del Arca de San Gil que permite casi una completa lectura iconográfica de todos sus frentes. Sin duda, es el capítulo IX, con el título "*De la calidad de la ciudad y basilica de de Santiago, Apóstol de Galicia...*" el que ha proporcionado mayor provecho a la historiografía. Las dimensiones, longitud y altura, el número de naves, capillas o pilares y columnas exentas, la luminosidad del triforio, o las 63 vidrieras que erróneamente recuenta de la basílica, así como la descripción de las puertas y pórticos al templo, han servido de sustanciosos datos para reconstruir la primitiva catedral compostelana.

Como hemos dicho, los viajes a Oriente estaban plenamente consolidados en el siglo XII y tuvieron por lo general el mismo propósito religioso. No

obstante, de esta época se conocen cartas, relaciones, diarios, memorias que tratan otros muchos temas ya que proceden de viajes con objetivos diferentes, misión diplomática, expediciones mercantiles, hazañas caballerescas o afán de aventura.

En estos viajes era Bagdad la ciudad que despertaba el entusiasmo de los viajeros y muchos de ellos no olvidaron mencionar el palacio del califa y la extensión de sus jardines, o bien la gran mezquita del siglo XII. Durante esta centuria dos viajeros hispanos emprendieron este duro y costoso periplo. El primero de ellos fue Ibn Jubayr quien viajó a La Meca y escribió su relato, *A través de Oriente*. Este texto es una de las obras capitales de las letras arábigas. Se ocupa de la *rihla*, un género literario equivalente al "relato de viaje", cultivado desde el siglo IX por andalusíes y magrebíes para describir el viaje a Oriente con destino a Tierra Santa. Los *rihla* son textos que proponen una guía de viaje y que, como los de las peregrinaciones cristianas, están destinados a cumplir ciertas observancias religiosas. Sin embargo, la *rihla* tenía también otros fines o alicientes como el de adquirir ciencia. Las primeras noticias de este género datan de autores cordobeses, granadinos y malagueños de los siglos IX y X y continúa hasta Ibn Yûbayr (1145-1217), el verdadero fundador del género, un hispano musulmán que vivió en pleno esplendor almohade de la Valencia musulmana. Aunque la parte central de la *rihla* de Ybn Yûbayr lo constituyen las ceremonias preceptivas y los pormenores de la peregrinación, el texto es uno de los más fiables y documentados del siglo XII, por ello fue copiado y plagiado por numerosos autores posteriores. Aporta para la historia del arte y para el análisis de la valoración del Patrimonio Histórico-Artístico una serie de descripciones y pormenores de los principales monumentos con los que se encuentra y visita, como las pirámides próximas a El Cairo y su esfinge de Gizeh, las aljamas de las grandes ciudades, como la de Damasco, describe ciudades como Kufa o Bagdad, baños, palacios y murallas, etc. Algunos de estos textos han sido considerados como documentos esenciales para la arqueología islámica.

El otro viajero hispano, Benjamín de Tudela, dedicó trece años de su vida a recorrer gran parte de Europa: Francia y Alemania, Roma y las capitales más destacadas de Oriente Medio, como Bagdad, Damasco y Jerusalén. Su texto es de un gran interés pues enumeró, a manera de catálogo, todas las comunidades judías de su tiempo, consiguiendo uno de los mejores recuentos del Medievo, incluye las primeras menciones a las ruinas de Babilonia, al palacio de Nabucodonosor y a los zigurats. Una última referencia a los viajeros árabes es la que corresponde hacer a Ibn Battuta quien peregrinó a La Meca en el siglo XIV dejando constancia de ella y del largo viaje realizado por Oriente en una importante rihla, traducida y difundida en Occidente ya en el siglo XIX. En el relato se encuentran observaciones acerca de las costumbres de los pueblos o el asombro producido al ver por primera vez un

animal como el rinoceronte o comentarios sobre las ciudades, por ejemplo de Alejandría dice que es una perla resplandeciente y señala que el faro se encuentra en mal estado.

A pesar de ser uno de los textos más completos del lugar santo y más conocidos de la civilización islámica se advierte que presenta unos intereses culturales que llevan a realizar observaciones claramente selectivas, en las que predominan la descripción del itinerario o de la geografía del lugar. Se puede deducir por la vaguedad de los comentarios de las ciudades y de los monumentos que el aprecio de los Bienes del Patrimonio, tanto por parte de los viajeros por Europa como por los de Oriente, es todavía muy impreciso y que reflejan escaso espíritu de observación.

De todos los viajes realizados al lejano oriente durante los últimos siglos medievales, el más famoso sin ninguna duda es el del mercader veneciano Marco Polo (1254-1324), el viajero medieval por excelencia. Sirviéndose de la *Geografía* de Ptolomeo, fue uno de los primeros en discurrir por la mítica ruta de la seda hasta China, convirtiéndose en un auténtico explorador de zonas desconocidas para los hombres de la época. Se cree que dictó su periplo a un compañero de prisión, Rusticello de Pisa, cuando fue capturado en 1298, texto que se conoció como *Il Milione* (El millón) o *Libro de las maravillas*, uno de los grandes relatos viajeros de la historia del comercio de la Edad Media. Con él se retoma el concepto de "maravilla" (*mirabilis* o *mirabilia*), palabra fundamental para las crónicas viajeras que como hemos visto, se utilizó desde el siglo XII para titular los textos sobre iglesias y monumentos de Roma y que acabará calificando también lo prodigioso o portentoso. Marco Polo dio a conocer a los europeos de la época los increíbles logros de la civilización china, así como aspectos de la riqueza artística, siempre con enormes exageraciones y excesos que parecen estar condicionados por la literatura de la época y redundaran en crónicas de viajes posteriores. Por ejemplo, al describir el palacio de Kubilai dice que las paredes estaban forradas de oro y plata, cosa que no consta en ninguna fuente china, pero que era un tópico en los romances occidentales, es una evidencia de cómo la literatura condicionó a los viajeros a la hora de escribir sus experiencias. Es más, muchos de los relatos se escribieron en una biblioteca, con la ayuda de otros textos y otros relatos.

En este sentido, cabe citar *El libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandadilla (de hacia 1360). Es éste un viaje a Oriente novelesco y fingido cuyo éxito y difusión responde a ser una fiel compilación del imaginario colectivo de las tierras lejanas de Oriente. No obstante, describe las grandes capitales, como Constantinopla, Jerusalén o Quinsay con detenimiento. Respecto a Constantinopla escribe en el libro I: "está el palacio del emperador muy hermoso y noble y bien ornado, dentro del qual ay una bella plaça para justar y pa otros exercicios. Alderredor es llena de assentamientos grandes en manera que cada uno puede mirar sin hazer empacho

a otro. Debaxo d´estos assentamientos y estancias están los establos de los cavallos del emperador, y todos los pilares y ventanas son de mármol".

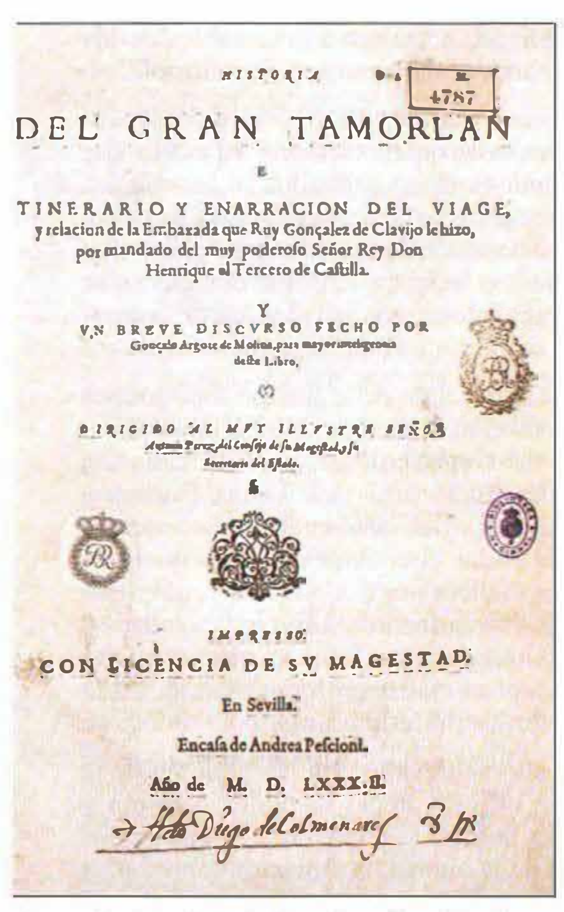
La riqueza del contenido de los relatos viajeros es muy variada dependiendo de la curiosidad y de la formación de quien escribe y es cierto que en este tiempo las noticias más abundantes son las centradas en la religión, en las costumbres o el conocimiento geográfico, la valoración de los bienes artísticos en el medievo, como se dijo, depende de su valor material o significado religioso. En general, los más ricos en noticias desde el siglo xv se deben a estudiantes, eclesiásticos y embajadores, sin olvidar los de comerciantes y militares.

En esta línea, es necesario mencionar el relato de la misión diplomática que por encargo de Enrique III de Castilla, se realizó en 1403 a la corte del Gran Tamorlán con el fin de establecer relaciones políticas y mercantiles con los mongoles, dueños de las principales rutas comerciales entre Europa y Oriente. Se atribuye la autoría de *Embajada a Tamorlán* a Ruy González de Clavijo. El interés del texto se justifica en las abundantes noticias que proporciona de los acontecimientos que presencia junto a precisas referencias cronológicas y ricas descripciones de los monumentos, edificios y ciudades. Las referencias a las iglesias de Constantinopla son interesantes en cuanto se detiene en hablar de las imágenes representadas en los mosaicos, en la técnica de realización o en los materiales de altares y cruces.

Muchos de estos relatos de viajes altomedievales con la aparición de la imprenta se publicaron en el siglo xvi, esto favoreció su rápida difusión y continua repetición hasta llegar a hacer normal la mención a determinados aspectos: la antigüedad y la fundación de la ciudad, la situación topográfica y sus fortificaciones, así como sus edificios y monumentos, ofreciendo el punto de arranque para el posterior género panegírico sobre ciudades.

Otro viaje por Europa y Oriente es el realizado por Pero Tafur a mediados del siglo xv, denominado *Andanças e viajes por diversas partes del mundo ávidos* escrito quince años después de haber regresado. Por este motivo, en la redacción conjuga lo observado realmente con el recuerdo y ofrece una amplitud de puntos de vista que ponen al descubierto la razón del viaje, Tafur escribe para enaltecer los ideales caballerescos y para justificar su posición social como caballero. Este aspecto queda patente cuando sigue a Poggio, el humanista florentino, para describir la ciudad de Roma y para informar del deplorable estado de dejadez y suciedad en que se encontraban los monumentos antiguos así como las basílicas de San Pedro y Letrán.

Es importante ver siempre como en estas descripciones influye la ideología de los autores y también hay que considerar el estamento social al que pertenecen pues es el que determina el tipo de viaje y la elección del transporte, el número de los séquitos, los vehículos y caballos y la comodidad del



HISTORIA

DEL GRAN TAMORLAN

E

TINERARIO Y ENARRACION DEL VIAGE,
y relacion de la Embaxada que Ruy Gonçalez de Clavijo le hizo,
por mandado del muy poderoso Señor Rey Don
Henrique el Tercero de Castilla.

Y

VN BREVE DISCVRSO FECHO POR
Gonçalo Argote de Molina, para [illegible]
deste Libro,

DIRIGIDO AL MVY ILLVSTRE SEÑOR
[illegible] Perez del Consejo de su Magestad, y su
Secretario del Estado.

IMPRESSO

CON LICENCIA DE SV MAGESTAD.

En Sevilla.

En casa de Andrea Pescioni.

Año de M. D. LXXXII.

Portada del relato de Ruy González Clavijo de una edición de 1632.

alojamiento, aspectos trascendentales que evolucionan y determinarán los destinos.

En este sentido, cabe comentar que España en esta época motivaba para viajar tanto como Oriente, debido a distintas causas como la peregrinación a Santiago, la conquista de territorios tras el avance contra los musulmanes, el acudir a las Escuelas de Córdoba, Granada o Sevilla, a la escuela de Traductores de Toledo o por fines diplomáticos como el realizado, a finales del siglo XV por Jerónimo Münzer quien recorre a caballo los reinos de la península. En la relación del *Viaje por España y Portugal* da noticia de los pueblos, ciudades, templos, monasterios, castillos y casas que visitaba, sus observaciones son de gran interés porque a pesar de continuar siendo breves, el buen conocimiento adquirido de los hechos culturales en el trato con personas ilustres le permite ofrecer un relato con un nuevo carácter de veracidad y autenticidad. Su escrito no se publicó hasta el siglo XIX.

Después del recorrido ofrecido por viajes y viajeros de la época medieval se pueden exponer varios rasgos caracterizadores del momento. Se trata de una sociedad habituada a los desplazamientos, éstos se emprenden por motivos religiosos, políticos, comerciales, cumplen un itinerario fijo y la exposición se hace conforme a las jornadas establecidas, se describe lo visto, pero se incorpora el elemento maravilloso, extraño o desconocido. Respecto a su interés como fuente para conocer los bienes artísticos heredados los comentarios que facilitan son acordes al valor con el que están asociados en esos siglos y que, como se ha dicho, está supeditado a la riqueza de los materiales, la presteza del artesano, su exotismo o rareza. Diferente hondura y profundidad de análisis ofrecen las descripciones de los paisajes y de las costumbres o hábitos de los pueblos, campos integrados en el ámbito del Patrimonio Cultural en el siglo XX.

1.3. *Conocer el mundo*

Desde el final del siglo xv los peligros del viaje a Oriente acrecentados a causa de la toma de Constantinopla por los turcos, llevan a buscar nuevas rutas comerciales. De esta manera, del conocido Mediterráneo se pasará a explorar nuevos caminos marítimos por el océano Atlántico para llegar a las lejanas tierras orientales que siguen fascinando por las maravillas y riquezas de sus lugares siempre reflejadas en los relatos medievales. Esta *imago mundi* o imagen del mundo establecida en la que se entremezclan realidad y ficción cambiará en los relatos de los siglos xvi y xvii. Estos ofrecen un carácter novedoso en cuanto en la narración del viaje prima el informar y ofrecer un discurso científico y el mantener un trasfondo histórico en detrimento del mítico-simbólico porque los autores, conquistadores, comerciantes, clérigos cumplen cometidos políticos o científicos, escriben su experiencia por encargo y tienen que ofrecer el testimonio directo de lo visto. No obstante, al comienzo de la Edad Moderna continúa entremezclándose lo real y lo ficticio de manera que en todo texto se intercalan lugares inhóspitos, faunas desconocidas, habitantes extraños o hábitos y modos de vida diferentes, las denominadas maravillas, que sirven para atraer a la lectura y hacer comprensible lo nunca visto

La literatura de viajes de esta época compila el conocimiento del mundo del momento, es decir, asume un papel semejante al de las enciclopedias medievales en las que se reunía el saber. Por este motivo, contienen abundante información acerca de la cosmografía, la historia natural, la geografía o la biología materias ignoradas por muchos, pero que las maravillas (mirabilia) permitían intuir y acercarles a ese mundo desconocido. Se comprende así la importancia que tienen las narraciones de episodios como la conquista y la colonización, los viajes científicos por tierras americanas y africanas, los descubrimientos geográficos o el contraste cultural entre civilizaciones diferentes.

Como antecedente de ese carácter científico por el que se distinguen los relatos a partir del renacimiento se puede citar a Pedro d'Ailly (o Petrus Alliacus), científico, teólogo y arzobispo de Cambrai, a quien se debe el tratado sobre cosmografía *Imago Mundi* (hacia 1410) en el cual defiende la esfericidad y la rotación de la Tierra, de su escrito se desprende el anhelo de plasmar fielmente la realidad. Se sabe que su lectura influyó en el planteamiento de los viajes de Colón.

En el mismo sentido, Diego de Valera embajador de la corona de Castilla por Europa y Oriente, escribe *Crónica abreviada de España* (1482) en la cual se advierte la misma voluntad de reflejar y describir lo visto con fidelidad, pero esto no le impide mantener la tradición e incorporar elementos de lo maravilloso. De esta manera, la descripción detallada de ciudades de Europa la salpica de animales extraños, de razas y plantas monstruosas. Lo mismo ocurre en

las Crónicas del mundo americano en las que se establecerán comparaciones entre la realidad vista y la conocida por medio de relatos fantásticos.

La primera mitad del siglo XVI fue época de grandes navegaciones permitidas por el desarrollo del conocimiento cosmográfico y el adelanto de los medios técnicos de la navegación (como el perfeccionamiento de la rosa de los vientos o la brújula, o bien la renovación y modernización de los navíos o de los mapas) que llevarán a circunvalar el continente africano y a descubrir un nuevo continente. Se abren nuevas rutas comerciales convirtiendo a España y Portugal en los líderes de las exploraciones. Algunos de estos navegantes y soldados dejaran consignadas sus experiencias en unos textos que los lectores actuales llamamos *Décadas*, *Cartas de relación*, *Diarios de viaje*, *Crónicas*, etc. porque responden a fines diferentes, pero todos muestran el afán por dar a conocer los lugares descubiertos.

Para empezar no hay que olvidar los "diarios" del mayor viaje de la época: los cuatro viajes a América de Colón, de quien apenas se conservan documentos autógrafos. Todos sus escritos han llegado por copia y algunos fragmentos de su diario fueron recogidos por Fray Bartolomé de las Casas.

Muchas de las obras que se escribieron han llegado a nuestros días debido a la compilación *Navigationi et Viaggi* realizada por el geógrafo veneciano Giovanni Bautista Ramusio entre 1550 y 1559 en ella incluye las navegaciones de Américo Vespucio, las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, la *Relación* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, el viaje de Magallanes o la *Historia Natural de las Indias* de Fernández de Oviedo. Textos que rebasan las breves relaciones iniciales con las que se informaba a la Corona y que no tardaron en introducir otros muchos aspectos que sobrepasan las características del simple inventario.

Lo que debe interesar de estos relatos sobre los civilizaciones descubiertas son las noticias que recogen aspectos del urbanismo y la arquitectura, las plazas, calles y avenidas, los templos y otras construcciones, así como las opiniones de los mismos autores, como que *muchas de aquellas ciudades están mejor ordenadas que las de aquí*, según escribió Alonso de Zorita en la *Relación de la Nueva España* compilación de distintas historias de Indias, inédita hasta tiempo reciente.

1.4. El viaje y la fiesta

Esa curiosidad generalizada por conocer el mundo hizo que los europeos empezaran a conocerse mejor los unos a los otros. Una razón de estado, la

boda de Felipe II y María Tudor, movilizó un enorme séquito de funcionarios y cortesanos a las Islas Británicas en 1554. Las cartas que los nobles y cortesanos remitieron a la Península acabaron siendo publicadas en pliegos sueltos en Sevilla y un funcionario las aprovechó para editarlas en forma de libro: *Sumario y verdadera relación del buen viaje que el invictísimo príncipe de las Españas Don Felipe hizo a Inglaterra...* (Zaragoza, 1554). Destacan en este relato, como en el de otras cartas escritas durante el viaje, las impresiones sobre el paisaje, el pueblo inglés, sus costumbres. Paralelamente Bernardino de Escalante, un marino y sacerdote, así como cosmógrafo que acompañó al séquito, realizó un informe sobre la morfología de las islas, sus defensas y el carácter de sus gentes.

El relato del viaje se incorporó al género literario de las "Relaciones", una especialidad característica de la Edad Moderna y cuya finalidad era difundir episodios y acontecimientos memorables, entre ellos actos solemnes, como el traslado de reliquias, los viajes de los reyes y altos dignatarios o la entrada de una princesa en la corte, género que tendrá una perdurable vigencia durante todo el Antiguo Régimen y que alcanzará sus últimos estertores a finales del siglo XIX cuando estas crónicas se incorporen a las Gacetas y publicaciones periódicas. Las relaciones de viajes, que desde la aparición de la imprenta incluirán grabados, resultan primordiales para el estudio de las expresiones artísticas de la época y su relación con la imagen del poder, dado que las estampas nos facilitan el aspecto de la arquitectura efímera y provisional levantada para la ocasión, arcos triunfales, templetes y fachadas telones, con todos sus mensajes ideológicos, emblemas y jeroglíficos. Revestían la perspectiva real de la ciudad y en su traza y ejecución trabajaron en muchas ocasiones artistas y arquitectos de primer orden. Una de las relaciones que marca un punto de partida fue la escrita por Calvete de la Estrella, el *Felicísimo Viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe Don Phelippe, hijo d'el emperador Don Carlos Quinto...* (Amberes, 1552), un texto que marcará las pautas para los repertorios de viajes y entradas triunfales del siglo XVII. Hasta el siglo XIX, en que el género decae, esta literatura festiva reflejará unos actos de carácter lúdico con un complejo y enmascarado contenido simbólico y emblemático.

1.5. Maneras de viajar

La aparición durante la segunda mitad del siglo XVI de lo que podría denominarse las primeras guías de caminos o mapas resultó trascendental. En 1552 se publicó en París *La Guide des chemins de France*, elaborada por el impresor Charles Estienne a base de los relatos anteriores de peregrinos o de

entrevistas a comerciantes. Aunque su utilidad práctica era limitada por la falta de información y la defectuosa escala, sirvió como fuente fundamental para las guías de caminos posteriores, y su revisión fue sucesiva hasta llegar a veintiocho ediciones. Además de los consejos sobre qué camino tomar o dónde pernoctar, suministraba información sobre lugares de interés histórico y artístico. Un siglo después son los ingleses quienes se especializan en publicaciones relacionadas con los viajes. Merece destacarse la *manera de viajar* que propone Edmond Tyllney (1579-1610) en *Method of travelling*, una serie de instrucciones que no eran más que plagios de relatos anteriores. Por las mismas fechas aparece el texto *View of France*, de Robert Dallington (1561-1637), una descripción de Francia en la que se combina impresiones personales, consideraciones políticas e información de carácter enciclopédico. No obstante, los europeos publicaron textos con tablas y mapas. De enorme importancia fue la aparición de *Civitatis Orbis Terrarum*, de Braun y Hogenberg, con ilustraciones sobre la topografía de numerosas ciudades europeas, un repertorio que aumentará enormemente a lo largo del siglo XVII.

Lógicamente con la difusión del la imprenta creció el número disponible de libros para viajeros y guías especializadas con consejos prácticos, aunque todos ellos se copiaban unos de otros y se inventaba mucho. También empezaron a hacerse populares libros o guías locales dedicadas a ciudades. Sin duda, el record conseguido está en los textos dedicados a Roma alcanzando entre 1475 y 1600 más de 127 libros, algunos ilustrados con xilografías y en ocasiones dedicadas a edificios concretos. Muchos de estos textos se conocen todavía con el término de *Mirabilia*. Los monumentos que se recogen, en su mayor parte de la antigüedad romana, son ya testimonios de un pasado histórico y evidencian el interés por los restos arqueológicos de la ciudad. Entre las numerosas publicaciones destacan las realizadas por Leon Battista Alberti, *Descriptio urbis Romae* (1433), Poggio Bracciolini, *Ruinarum descriptio urbis Romae* (1450-1452) y la de Flavio Biondo, *Roma Instaurata* (1444), igualmente dedicada a estudiar los monumentos antiguos y que circularon manuscritas hasta que algunas fueron impresas. Se trata de obras que favorecerán el viaje en busca de monumentos y que darán lugar a la conceptualización del término "antigüedades" que, poco a poco, se enriquecerá con nuevos significados.

Durante el siglo XVII también se puso de moda el término *Deliciae* o *Délices* entre los autores que se dedicaban al relato de viajes, como sinónimo de "guía", o bien *Itinerarium*, *Itinerario* o *Itinerary*, según las lenguas, siendo el texto más conocido el escrito por Fynes Moryson, *An Itinerary*, cuya primera edición apareció en Londres en 1617. En la segunda mitad de la centuria destacó un texto básico para proyectar un viaje por Gran Bretaña: se trata del libro escrito por John Ogilby y conocido como *Britannia* o *Itinerarium Angliae*, publicado en 1675.



Vista de Toledo del álbum Civitatis Orbis Terrarum de Braun y Hogenberg.

Por otro lado, en la Inglaterra del siglo XVII encontramos los antecedentes ideológicos del denominado *Grand Tour*, en concreto en el pensamiento de Francis Bacon. En uno de sus ensayos, *Of travel* (1625), lanzó la máxima de que "*el viaje durante la juventud de un hombre es parte de su educación, mientras que si se realiza durante la vejez es una parte de su experiencia*". Bacon además recomendó al joven viajero adquirir algunos conocimientos previos del país o países a visitar, así como algunos conocimientos del idioma. Añadía que el joven debía estar acompañado por una persona de más edad y experiencia, de un tutor que dirigiera la ruta y decidiese qué era lo que había que visitar. El ensayista inglés recomienda, entre una larga lista de objetivos, "*los muros y fortificaciones de las ciudades y recintos; asilos y puertos; antigüedades y ruinas; bibliotecas, casas y jardines de lujo y placer...*", así como asistir a universidades, conferencias y tertulias, y, por último, subrayaba la importancia de llevar un diario para tener constancia de lo aprendido y contemplado.

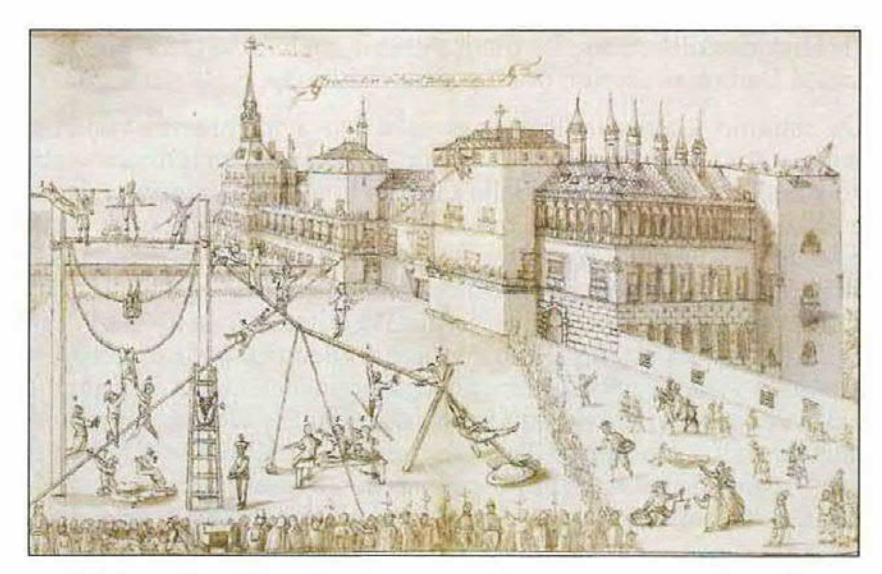
Deben señalarse dos aspectos sobre los viajes de la época barroca. El primero es la creación en la segunda mitad del siglo XVII de la Royal Society en Inglaterra, una fundación que promovió los viajes como motor de renovación, para conocer cosas nuevas y extraer conclusiones, recomendando la publicación de la información obtenida a través de correspondencia o relatos de viajes. La Royal Society publica instrucciones para los viajes y añade que el resultado del relato viajero debe informar al público de los descubrimientos de la ciencia, de las mejoras del arte y de la extensión del conocimiento. La segunda cuestión, ya destacada, es la continuidad del viaje inventado, los relatos de falsos viajes, una especie de plagio que redactaron ciertos autores sin salir de su casa.

2. Las primeras visiones de la riqueza artística

Uno de los aspectos que más interesa es la actitud del viajero de la época moderna ante las obras de arte que encontraba, o al menos el nivel de entusiasmo y, en este sentido, hay que recordar que durante los siglos XVI y XVII no se viajaba por ver o admirar "monumentos", tal y como hoy entendemos. Al viajero, hasta entonces, le interesaban otros aspectos, como el de la riqueza, si una obra era de mármol, alabastro, de oro o de plata, o de marfil, les llamaba la atención su valor material. Desde la época moderna empiezan a comentar si un edificio estaba acabado o no, y muchos se lamentaron de que la catedral de Colonia o Milán no estuvieran terminadas. Por otro lado, hay que contextualizar sus opiniones y es lógico que durante el siglo XVI la imagen de una obra gótica no fuera bien apreciada: "*gótico era un término peyorativo y descalificaba un edificio a los ojos de la gente culta*". Para muchos el arte era secundario, aunque le interesaban sobre todo las curiosidades, gabinetes y "cámaras de maravillas". En cuanto a la arquitectura, sus comentarios responden a errores, entre otras cosas porque no sabían distinguir entre románico, gótico o renacimiento y porque faltaba todavía una conciencia artística.

Los comentarios sobre la riqueza artística que escribe el viajero de la época moderna resultan todavía muy parcos. No obstante, donde más información se dio fue sobre Italia. Las primeras guías y libros sobre Roma, antes comentados, proporcionaron leyendas asociadas a los edificios religiosos que buscaban muchos viajeros y desempeñaron un papel muy importante en su educación artística. Por otro lado, los viajeros que fueron a Italia encontraron una fuente de información importantísima en la obra de Giorgio Vasari, en *Las vidas de los artistas* (1542-1550), archiconocido repertorio de biografías de artistas italianos que proporcionaba datos al viajero. De hecho, muchos comentarios sobre pintores y otros artífices que aparecen en los relatos de viajes son copia de este texto fundamental. Fue importante, pues supuso de alguna manera que el arte dejara de ser anónimo, los viajeros empezaron a saber quien era Giotto o que Miguel Ángel había pintado una capilla en el Vaticano. Entre los primeros entendidos sobresalen los viajeros británicos, los primeros en adquirir una experiencia artística; además muchos de ellos compraban dibujos o encargaban retratos y otros cuadros durante su trayecto.

Vale la pena extraer algunas de las impresiones recogidas por los viajeros. Nicolás Audebert, escribió lo siguiente ante las esculturas sepulcrales de la Sacristía de San Lorenzo en Florencia: "*es lo más bello de Florencia e incluso se considera la obra maestra de Miguel Ángel. Por eso voy a describirla exactamente a fin de recordarla y conservar un recuerdo escrito que, de no hacerlo, podría olvidar fácilmente*". Igualmente, las ciudades italianas y su paisaje urbano llamaron la atención de los viajeros. Un inglés dejó es-



Dibujo de Jean Lhermite inserto en el relato manuscrito de su Viaje (Biblioteca Real de Bruselas).

crito que "*la vista de Venecia que admiraba desde mi góndola cuando llegué a Margera me pareció la pintura de un paisaje flamenco o una demostración matemática de la perspectiva: la torres y los monasterios sobre el mar y sobre todo de Murano, separada de Venecia, me lo recordaban mucho...*" (Maczak, 1996).

A España llegaron viajeros excepcionales que han dejado notables testimonios para reconstruir la historia cultural de la dinastía de los Habsburgo. Uno de ellos fue Jean Lhermite, un cortesano belga que viajó y permaneció en la corte española a finales del reinado de Felipe II y comienzos del siguiente (estuvo en España de 1587 a 1602). En su manuscrito, *Le passetemps*, detalla los lugares y el ambiente cultural de la época, los ritos y ceremoniales, describiendo ciudades y arquitecturas, jardines y fiestas y otras manifestaciones artísticas de enorme importancia, como la que ofrece del monasterio de El Escorial, ocupándose de sus tesoros, pinturas, el coro y la biblioteca. Sin embargo, son sus dibujos el testimonio más objetivo para reconstruir ciertos capítulos de la historia del arte moderno en España, como la representación que recoge la actuación de unos equilibristas italianos en Madrid. Se trata de una representación fundamental para estudiar el Real Alcázar de los Austrias, como lo es también el dibujo que realiza de la capilla ardiente de las exequias de Felipe II en la iglesia madrileña de San Jerónimo o el que plasma el Palacio de El Pardo y su entorno. El texto de Lhermite deja claro un aspecto que se mencionará a continuación: el alto valor formativo y la capacidad de maduración que ya entonces se atribuía a los viajes y estancias en otras tierras (Sáenz de Miera, 2005). Otra valiosa fuente y que constituye otro documento importantísimo

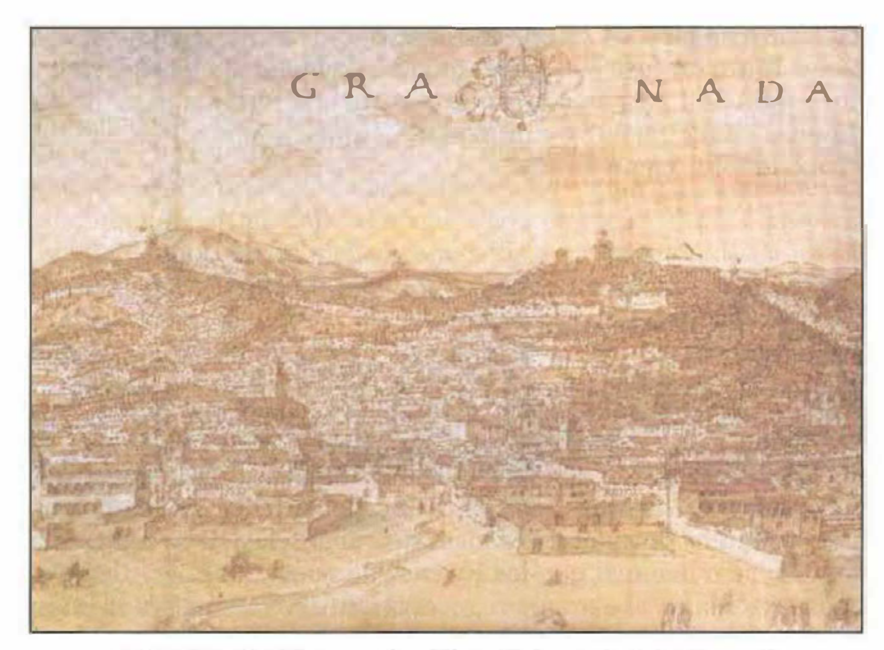
para la Historia del Arte son los diarios del viaje a España (1626) del cardenal Francesco Barberini, escritos por Cassiano dal Pozzo.

Un capítulo imprescindible es el referente a los artistas viajeros. Los maestros y artesanos viajaban allí donde les reclamaban trabajos y obras, y la evolución del estilo tiene mucho que ver con la trayectoria viajera. Desde la Edad Media las cortes se convierten en focos de atracción y entrar al servicio de un soberano, como fue el caso de Juan de Flandes con Isabel la Católica, potenciaba el viaje y favorecía los intercambios o el despuntar de los nuevos lenguajes artísticos. Los artistas conforman un apartado especial pues se interesaban por reproducir lo que contemplaban. En muchos casos estos artistas viajeros aportan recopilaciones documentales de primer orden para el conocimiento del pasado artístico, como fue el caso del pintor y dibujante flamenco Antón van den Wyngaerden, al servicio de Felipe II. Sus vistas y dibujos de las ciudades españolas son imprescindibles para el estudio de la cartografía, la topografía y el paisaje urbano de la segunda mitad del siglo XVI.

Durante la época moderna muchos artistas viajaron por Europa, siendo Italia el destino favorito. Son famosos los libros de esbozos y apuntes que Alberto Durero realizó en Venecia y los Países Bajos, por ejemplo, numerosos escultores y pintores viajan a Italia para formarse, estudiar y copiar obras renacentistas y barrocas. Pedro Berruguete, entre muchos otros, fue uno de los primeros en formarse allí. Otros, como Pedro Pablo Rubens, quien viajó a Italia y España, tuvieron objetivos diplomáticos. Y no hay que olvidar la



Antón Van den Wyngaerden, Vista de la ciudad de Barcelona (1562).



Antón Van denWyngaerden, Vista de la ciudad de Granada (detalle), 1562

misión especial que se le encomendó a Velázquez en sus viajes a Italia: la compra de obras de arte para el rey de España Felipe IV, piezas que engrosarían las colecciones reales y formarían con el tiempo un capítulo importante de nuestro patrimonio. Los ejemplos son muy numerosos y no hay más que repasar los capítulos de la historia del arte de este periodo.

3. La Ilustración

Varios parámetros articulan los viajes durante el siglo XVIII. El primero fue la avidez de conocimiento, en el sentido estricto del término, que generó una enorme actividad científica, dirigida tanto al ámbito geográfico, como al naturalista o a la recopilación de datos históricos. Siguiendo estos intereses los destinos se amplían y así en 1783 Constantin Volney viaja a Oriente Próximo, publicando más tarde *Voyage en Ègipte et en Syrie*. Fueron comunes, tanto en España como en el resto de Europa, empresas arriesgadas, como las grandes expediciones de Mutis y Malaspina, así como periplos de menor trayecto pero que recogieron informaciones histórico-artísticas que suponen el punto de partida de la valoración patri-

monial. Por otro lado, la importancia pedagógica que se atribuía al viaje, una nueva forma de instruirse cuyo modelo se encuentra en el pensamiento coetáneo francés. Este carácter educativo era una fórmula para ilustrarse y para aportar conocimientos y proponer mejoras, una máxima que tuvo en España un amplio seguimiento.

3.1. El Grand Tour

Uno de los fenómenos viajeros del siglo ilustrado fue lo que se denomina el Grand Tour, un recorrido por Europa con escala obligada en Roma. La pionera en promover este recorrido fue Inglaterra. Desde mediados de siglo XVII muchos viajeros, entre ellos muchos artistas, tenían como meta Italia para admirar su riqueza artística, sus ruinas clásicas y contemplar sus paisajes. Se hizo habitual que los jóvenes de buena familia y de las clases acomodadas viajaran al extranjero, recorriendo diversos países en compañía de un preceptor o tutor. Para los ingleses era un medio indispensable para la educación de los jóvenes.

Como ya se ha indicado fue Francis Bacon, en el siglo XVII, quien ofreció los elementos fundamentales y los rasgos que caracterizaron el viaje ilustrado. La idea del valor educativo fue recogida por numerosos pensadores europeos del siglo XVIII. El mismo J.J. Rousseau, en su tratado *Emilio o De la Educación* (1762) insiste en el tema añadiendo que *"era preciso saber viajar"* y otra figura española ilustrada, Clavijo y Fajardo, explica en *El pensador* (1762) la importancia de un viaje para comparar lo que se ha visto fuera con lo que se practica en su país, pues se *"ve lo que falta y lo que sobra..."*.

Serán los británicos, los más viajeros de Europa, los protagonistas por excelencia del Grand Tour. A principios de siglo aparece el libro de Joseph Addison, *Remarks on several parts of Italy in the years 1701, 1702 and 1703*, un texto que se convirtió en un auténtico manual para todo inglés que quisiera llegar hasta Italia. A esta obra le sucedieron numerosos textos especialmente dirigidos al viajero interesado por emprender el *tour*, como el libro de Nugent, *The Grand Tour* (1778). Con el tiempo este *tour* se fue haciendo más cosmopolita y a los ingleses sucedieron los holandeses, franceses, alemanes y nórdicos. El periplo acabó convirtiéndose en una señal de distinción social en toda Europa y además ejerció una influencia decisiva en la formación del gusto inglés. Fue común que estos viajeros adquirieran piezas arqueológicas, grabados, vistas de ciudades y esculturas, así como encargos de sus retratos entre las ruinas clásicas. Con ello muchos talleres artísticos inauguraron la exportación de obras de arte y el desarrollo de la

producción de copias pictóricas y de mármol que los británicos se llevaron como *souvenir*.

El Grand Tour podía durar en torno a dos y tres años y se centraba fundamentalmente en recorrer Francia hasta llegar a Italia, y retornar por algunas zonas de Centroeuropa y los Países Bajos. Por tanto, la Península Ibérica quedaba fuera de la ruta convencional, fuera de juego. En el siglo xviii España era uno de los países menos conocidos de Europa y uno de los menos atractivos por su aislamiento geográfico, por su retraso, sus rasgos históricos y sus escasos avances técnicos. El viajero europeo que desde Francia decidía entrar en la España del siglo xviii más que un viajero era un aventurero, una especie de explorador. La Península era la gran desconocida de Europa, tal y como aseveró el mismísimo Voltaire: "*Es un país del que sabemos tan poco como las regiones más salvajes de África, pero no vale la pena conocerlo*".

3.2. *Viajeros por la Península*

Pese a la marginalidad de España en el Grand Tour, a lo largo del siglo xviii y de forma paulatina van llegando viajeros a la Península, especialmente a partir del reinado de Carlos iii, hasta conformar durante el siglo xix una variante del itinerario general. Vienen con la idea de descubrir una tierra desconocida y con la intención de narrar en un libro sus impresiones, comentarios que en su mayoría estarán mediatizados por tópicos y prejuicios acuñados con anterioridad.

Uno de los acicates para viajar a España fue el cambio de dinastía producido a la muerte de Carlos ii, hecho que pone a nuestro país en el punto de mira de la política y diplomacia europeas. Es entonces cuando empiezan a llegar los viajeros ilustrados interesados en conocer las reformas borbónicas y que dejarán reflejadas en sus escritos junto a comentarios acerca del carácter de la gente o de la riqueza artística. Como género literario, los relatos de viajes se multiplican, las ediciones son numerosísimas y, en gran medida, están caracterizados por la observación, el método y la racionalidad. Aquí podemos rastrear ya los orígenes de la valoración de las obras de arte, ya que la mayoría de estos libros iniciaron la difusión del interés por el futuro monumento histórico.

Los viajeros británicos del siglo xviii insistieron en los mismos problemas con los que se toparon los viajeros de la centuria anterior en lo referente a posadas y ventas, caminos y calzadas, suciedad y miseria. Aunque ahora explican que lo intransitable de los caminos era reflejo de la mala gestión del Estado, que las trabas de peajes, aduanas y portazgos exigían numerosos gastos o que la Inquisición impedía viajar con libros. Todo era consecuencia

de un mal gobierno, como señala Alexander Jardine en sus famosas cartas, una de las obras más profundas y completas sobre la España de la segunda mitad del siglo XVIII, publicadas después de sus dos viajes (en 1766 y en 1776) con el título de *Letters from Barbarie, France, Spain, Portugal*. En una de ellas refiere que en la península *"podemos estudiar el mal gobierno y seguir toda la cadena de sus perniciosos efectos..."*. Está claro que el viajero ilustrado del siglo XVIII intentaba buscar la explicación y las causas de la situación española y, por lo general, la historia pasada, la dinastía de los Habsburgo, con Felipe II a la cabeza, eran los responsables de todo lo malo que tenía el país. No obstante, ante los Borbones, y las reformas de la monarquía ilustrada de Carlos III, los viajeros cambiaron de actitud. Muchos defienden a la nueva dinastía, destacan la labor emprendida por el monarca y sus ministros, alabando especialmente a Campomanes, aunque consideran que los cambios producidos todavía no eran suficientes.

Si hay un punto de acuerdo en los viajeros británicos de esta época fue en valorar la riqueza cultural de la Península. Uno de los primeros viajeros en llegar, John Durant Breval, dejó constatado su interés por las antigüedades en su libro *Remarks of several parts of Europe* (Londres, 1726). En la década de los años sesenta llega Edgard Clarke y al regreso a su país publica *Letters concerning the Spanish nation*, donde incluye un catálogo de manuscritos de la Biblioteca de El Escorial. Llega a La Coruña en 1760 y es de los primeros en testimoniar la importancia que tendría para los artistas ingleses visitar y conocer los numerosos tesoros de España, *asombrosos e intocados*. Deja variopintos comentarios sobre la riqueza monumental; admiró el paisaje recorrido de Aranjuez a Toledo considerándolo una deleitación propia de Salvatore Rosa; en la ciudad del Tajo se interesó por *un templo hebreo auténtico en muy buena condición*, desagradándole que se hubiera convertido el templo al culto cristiano. Desde La Coruña, se dirigió a Lugo, donde le impresionaron las murallas, más tarde, al visitar las de Segovia, las consideró *árabes, con torreones y almenas*. Su observación sobre el acueducto tiene un tinte negativo, pues, como escribe, está *"construido enderredor tantas casas que todo buen amante de lo antiguo quedaria desolado, porque impiden disfrutar la vista de conjunto que el espectador curioso desearía"*. La riqueza del clero y la Iglesia no pasa desapercibido ante los curiosos británicos. Joseph Townsend, uno de los pocos científicos que viajaron por la Península, se asombró ante la fortuna de algunos de los miembros del clero. En su relato del viaje, publicado en 1791, *Journey through Spain in the years 1786 and 1787*, comenta lo siguiente sobre el tesoro de la catedral de Toledo: *"Si toda esta riqueza se hubiese canalizado hacia un fin útil, ¡que distinta seria España!"*.

La riqueza artística del país va convirtiéndose progresivamente en uno de los objetivos fundamentales del viaje. La pintura fue objetivo prioritario para el viajero británico. Joseph Baretti, autor del relato *A Journey from*

London to Genova through England, Portugal, Spain and France (Londres, 1777), apuntaba que "*gran número de iglesias contienen hermosos cuadros ...para ver alguno de los que hay ... el buen conocedor andaría cien millas, en particular una María Magdalena sosteniendo el cuerpo de Cristo, por Correggio, y una Virgen con el Niño, de Rafael*", confesando así su predilección por los clásicos. No obstante, el capítulo artístico que más valoraron los viajeros ingleses fue el de la pintura española, especialmente aquellos que tuvieron la oportunidad de contemplar las principales colecciones reales. Richard Twiss, viajero por la península ibérica en 1772 y autor de *Travels through Portugal and Spain* (Londres, 1775), pasó un día entero viendo pinturas en el nuevo palacio de Madrid, asistido por un pintor español. También Townsend consignó en su obra una lista de los principales cuadros que contenía el palacio y pudo además contemplar las colecciones de algunas residencias aristocráticas.

En cuanto a las ciudades la mayoría de los viajeros rechaza el urbanismo tradicional de trazado medieval o árabe, por las calles estrechas y mal pavimentadas, por la irregularidad de las plazas y, sobre todo, por su suciedad. La ciudad de Granada no agradaba al viajero por ese motivo: "*la mayoría de las calles son estrechas y sucias*" escribió Henry Swinburne en *Travels through Spain in the years 1775 and 1776 in wich several monuments of roman and moris architecture*... Se trata de uno de los recorridos más completos realizados por España en el siglo XVIII, cuya publicación fue de las primeras en dar a conocer el arte y los monumentos de España. Ofrece una descripción detallada de La Alhambra, a la que considera la *más voluptuosa de las residencias* y *un lugar mágico*.

Mientras que Townsend admiró Toledo, otro británico como Joseph Baretti, comentaba que tan sólo valía la pena darle un rodeo y que sólo la catedral merecía el viaje. Sobre la arquitectura las opiniones resultan diversas y en función del contexto ilustrado. Mientras que las iglesias románicas pasan prácticamente inadvertidas, ya que todavía no hay el más mínimo interés por la temprana Edad Media, las catedrales góticas producen comentarios muy dispares. Un interesado por las antigüedades, los libros y monedas españoles, como Francis Carter, autor de *A journey from Gibraltar to Malaga* (Londres, 1777), se mostraba en desacuerdo con la costumbre hispana de construir los coros en el centro de la nave principal de la catedrales ya que interrumpían la perspectiva. Por su parte, William Dalrymple en *Travels through Spain and Portugal in 1774* (Londres, 1977) dejó escrito que la catedral de Santiago de Compostela "*no es nada extraordinario; contiene reliquias y otras insignificancias que enseñan a los forasteros*". Buena impresión, sin embargo, causaron las nuevas corrientes artísticas promovidas por los Borbones, especialmente en Madrid. La creación del Paseo del Prado y los edificios proyectados fueron alabados por la mayoría. El nuevo Palacio

Real de Madrid que se estaba construyendo era, para Richard Twiss, posiblemente el más noble y suntuoso de Europa.

Entre los viajeros franceses que visitaron España a lo largo de este siglo mencionemos a dos autores que realizan el análisis de las obras de arte de muy diferente manera revelando los primeros avances de la Historia del Arte. Uno es Esteban de Silhouette, personaje destacado de la administración francesa. Interesado por nuestra historia viene a España en 1729 aunque la publicación del *Viaje de Francia, de España, de Portugal y de Italia* data de 1770. Sus observaciones sobre las ciudades o los monumentos están realizadas en relación al estilo imperante en los principios de siglo, el barroco. Así cuando habla del palacio de Carlos v en Granada dice que tiene que ser obra de arquitectos italianos porque su arquitectura es demasiado sencilla para ser de un español, esta apreciación, en cierto modo acertada, es fruto de su preparación; mas en la explicación del conjunto de La Alhambra muestra la confusión lógica del momento de la conformación de la disciplina, la Historia del Arte, ya que no se distinguen los estilos, como el gótico, el musulmán o el renacentista. Sin embargo, los comentarios del barón de Bourgoing en su libro *Un paseo por España durante la Revolución Francesa* reflejan ya la idea de progreso propia de un ilustrado y del espíritu científico que Winckelman reclama a los estudiosos del arte. Bourgoing viene a España repetidas veces en calidad de secretario de embajada. Le llaman la atención obras como el palacio Real de Madrid construido, tras el incendio del alcázar de los Austrias, según el nuevo gusto artístico, el neoclásico; ensalza las colecciones de pintura que decoran su interior porque muestran obras de grandes maestros como Tiziano y Velázquez, junto a las de otros de excelente calidad aunque apenas conocidos, refiriéndose a Juan de Juanes, Alonso Cano, Zurbarán; le gusta la reforma realizada por Carlos III en el paseo del Prado (jardines y vegetación, fuentes y esculturas) ya que lo convierten en una gran avenida que nada tiene que envidiar a las de otras ciudades europeas.

3.3. Lo pintoresco y la estampa

Los viajeros que visitan España en la segunda mitad del siglo XVIII describieron la geografía española y su naturaleza desde el punto de vista del utilitarismo ilustrado, para un mejor aprovechamiento económico. Pero en las últimas décadas del siglo se presentan nuevas actitudes descriptivas y valorativas ante la naturaleza y el paisaje. Ya los viajeros ingleses mencionaron el término *romántico* a la hora de describir ciertos paisajes; a través de la diversidad y el contraste de las arquitecturas de muchas ciudades aprehendieron y captaron

directamente el pintoresquismo. La categoría de *pintoresco* se asoma en muchos de los textos, entre ellos el de Jean-Francóis Peyron, *Nouveau voyage en Espagne, fair en 1777-1778*, publicado en 1782. Igualmente la obra del citado barón de Bourgoing se sirvió de esta poética para otros de sus relatos de viaje por España (*Tableau de l'Espagne moderne*... y *Nouveau voyage en Espagne*, publicado en 1797 y 1798, respectivamente). En las últimas décadas del siglo XVIII los relatos adquieren un nuevo carácter al ser ilustrados con estampas, y el grabado se convierte en un elemento esencial cuyo objetivo es llegar mejor al lector. Los viajeros solían viajar con sus cuadernos de dibujo. El citado Swinbume, uno de los primeros que se preocupa en acompañar sus descripciones con grabados inspirados en los dibujos que toma sobre la marcha, explica en su libro que "*con la ayuda de los grabados espero dar al curioso una idea satisfactoria de la forma de construir y adornar los edificios públicos. La Alhambra de Granada es un edificio único, y su excelente conservación nos permite estudiar todos los detalles de sus estilos y ornamentos*".

Entre los ingleses y ya en los primeros años del siglo XIX destaca William Bradford, un capellán que vino durante la guerra peninsular, y realizó una serie de dibujos, grabados y coloreados por I. Clark en 1809 sobre paisajes, vistas de ciudades, monumentos y tipos populares de España y Portugal, denominados *sketches* y término que se impondría en muchos relatos viajeros. Unas décadas después William Beckford se constituye como prototipo de viajero romántico por España. En su libro de viaje *Italy with sketches of Spain and Portugal* contempla comentarios más personales e íntimos que revelan una sensibilidad diferente e intentan suscitar una emoción al lector.

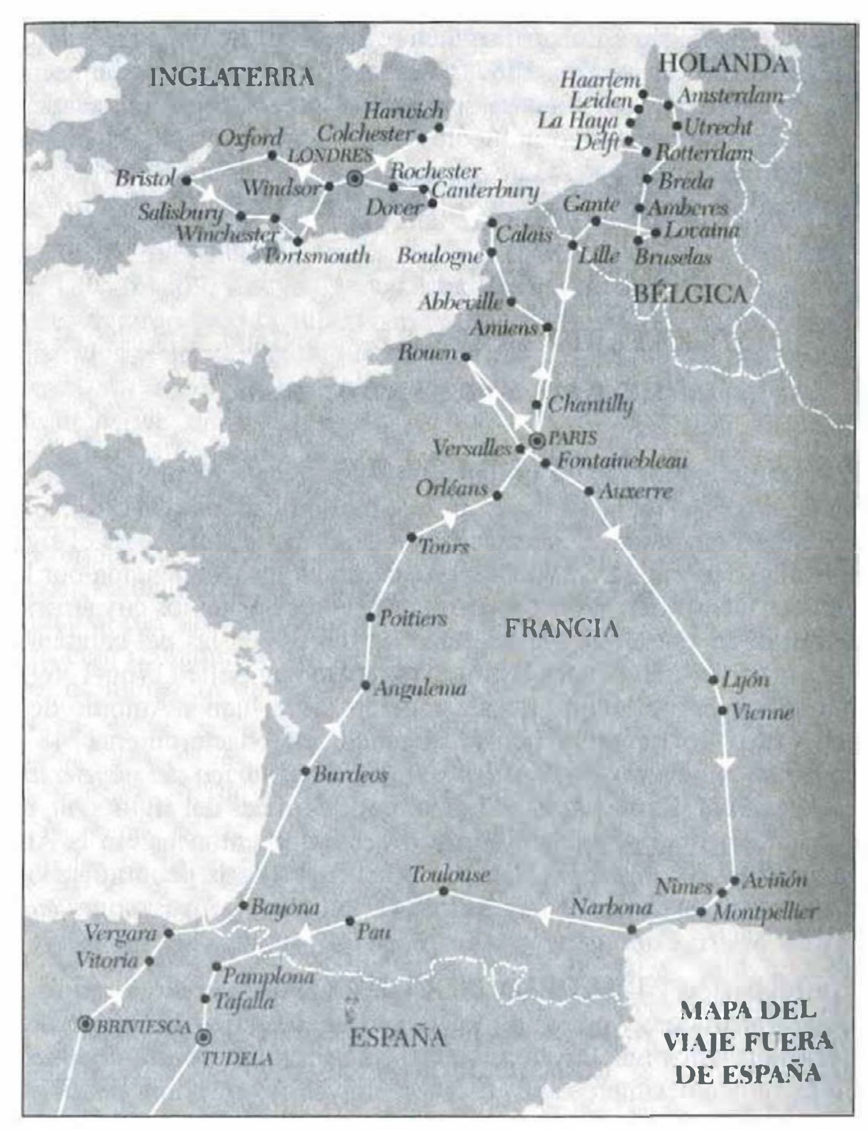
3.4. *El viaje de Antonio Ponz*

Es necesario referirse a los viajeros españoles de este periodo que recorrieron la Península o países extranjeros anotando todo lo que veían y contemplaban. Son viajes que forman parte del proyecto reformista del despotismo ilustrado y que buscan modelos y propuestas para el desarrollo de la agricultura, la industria, el comercio y las ciencias, un proyecto que debe relacionarse con una de las creaciones más originales de la Ilustración española, las Sociedades de Económicas de Amigos del País. La primera fue fundada en 1765, la Sociedad Bascongada de Amigos del País, a la que le siguió la Real Sociedad Económica de Madrid, diez años después, y cuyos estatutos sirvieron de modelo para las siguientes y que, hasta 1807, sumarían más de cien. Fueron creadas en pro del desarrollo de sus respectivas zonas y promovieron los viajes al extranjero de sus miembros como fórmula para conocer y contrastar el adelanto y el progreso.

Casi todos los ilustrados importantes, Campomanes, Jovellanos, Moratín, Iriarte, escribieron relatos viajeros. El primero de ellos, el ministro y conde de Campomanes, emprende un viaje con fines bélicos y estratégicos durante los primeros años del reinado de Carlos III y sus anotaciones escritas en la *Noticia geográfica del reino de Portugal* (1762) presentan una perspectiva militar, pero de gran utilidad para el estudio de las plazas fuertes, fortalezas, murallas y sistemas defensivos de la península a mediados del siglo XVIII. La preocupación del ministro por la producción agrícola, por incentivar la industria y el comercio y conseguir la libre circulación, le empujó a realizar otros recorridos, como el *Viaje a Extremadura* (1788) y el *Viaje a Castilla la Vieja* (1779), textos manuscritos que, en ocasiones, traslucen su espíritu de historiador y arqueólogo con reflexiones propias de un consciente personaje interesado en el patrimonio monumental: "*la codicia de aprovechar la sillería ha contribuido en muchas partes del reino a destruir los monumentos antiguos..*" señala en su visita a Mérida.

Sin embargo, el viajero más destacado fue Antonio Ponz, considerado como la figura esencial de la política cultural borbónica de la segunda mitad del siglo y un claro representante del reformismo ilustrado. Emprende un largo y famoso viaje tras un hecho trascendental, la expulsión de los jesuitas por Carlos III. Por encargo de Campomanes su viaje tiene, en principio, una clara misión: inspeccionar y descubrir los bienes artísticos de Andalucía, muchos de los cuales habían estado en manos de la orden. A su vuelta publica en 17 tomos el *Viaje a España* (Madrid, imprenta de Joaquín Ibarra, 1772-1774). El interés de la obra es inmenso por abarcar múltiples aspectos artísticos y es una fuente fundamental para cualquier estudioso de la Historia del Arte y de la Historia del Patrimonio. Se trata sin duda de una clara estimación por el pasado artístico, auspiciada por una acción estatal que, como en el resto de Europa, supuso el punto de partida para la futura protección del patrimonio histórico. Por otro lado, en este *Viaje a España* encontramos muchos más temas propios de la realidad social del momento, al igual que ocurre con su *Viaje fuera de España* (Madrid, imprenta de Joaquín Ibarra, 1785), escrito tras un periplo por Europa con la idea de ver, comparar y contribuir a la reformas sociales que tanto necesitaba España. Es decir, su propósito no era otro que ir seleccionando ejemplos dignos de imitación así como ejemplos funestos que debían obviarse.

La obra de Ponz cumple a la perfección el carácter decididamente recopilatorio del viaje ilustrado, consiguiendo un auténtico registro del patrimonio artístico nacional. Revisa de forma crítica el pasado artístico, apunta las deficiencias y la decadencia del gusto –su ataque al barroco es furibundo– y plantea reformas y correcciones de acuerdo con las normas académicas que corresponden al código del clasicismo y a las orientaciones de la Academia. No obstante, uno de los aspectos más interesantes y precursores de la obra



Itinerario seguido por Antonio Ponz en su Viaje fuera de España (1785).

de Ponz es el de que, a pesar de ser un ejemplo paradigmático del modelo artístico que inspira al viajero ilustrado, redacta textos en su obra que suponen una clara estimación de las artes medievales, pues reconoce sus cualidades. En su viaje a Europa se impregna de una nueva sensibilidad acorde a las nuevas categorías estéticas, entre ellas las del *pintoresquismo*, anunciada ya por la teoría artística inglesa a lo largo del siglo XVIII y que pudo comprobar por sus visitas a los nuevos modelos jardinísticos que se dieron en Francia e

Inglaterra. Otro viaje a Europa, siguiendo los pasos de Ponz, fue el que realizó el marqués de Ureña, en 1787, y cuya descripción quedó manuscrita. La estela viajera dejada por Ponz se continuó en otras figuras interesadas en la realidad artística e histórico-arqueológica de la península, como el Marqués de Valdeflores (*Noticia del viaje a España*, 1765), Isidoro Bosarte (*Viaje artístico a varios pueblos de España*, 1804) o José Ortiz (*Viaje arquitectónico anticuario de España*, 1807).

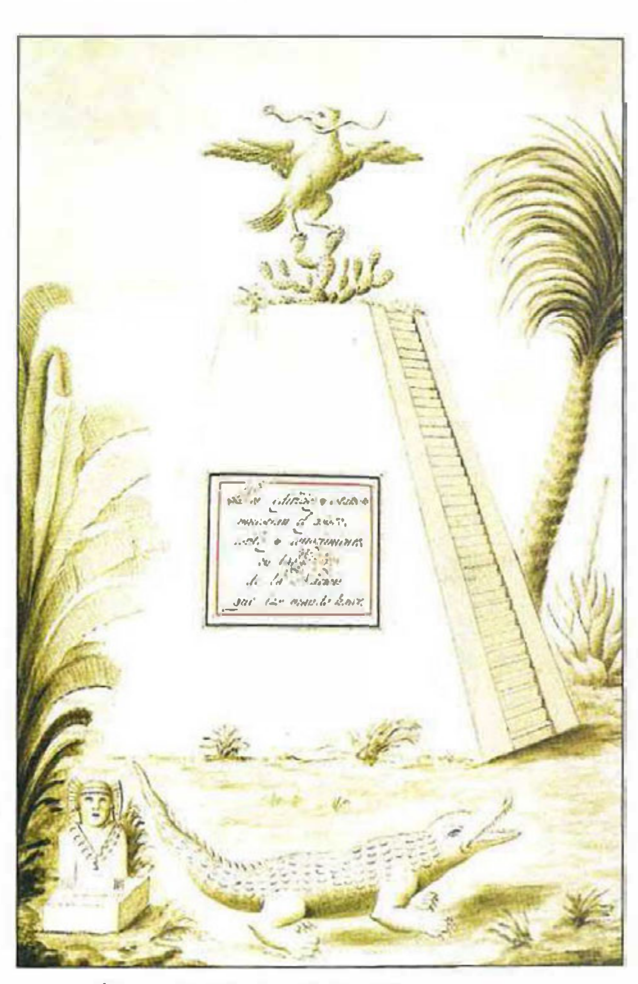
3.5. Las grandes exploraciones

Durante el siglo XVIII se produce un enorme incremento de la literatura de viajes a países lejanos a la vez que se multiplican los relatos de exploraciones a tierras africanas, americanas, asiáticas y oceánicas. Es el siglo por excelencia para realizar la vuelta al mundo, una idea fomentada por las expediciones científicas. Éstas proporcionaron precisos textos cuya misión era la de informar. Entre las grandes hazañas sobresalen las del capitán James Cook y la travesía alrededor del mundo de Bougainville (1766-1769), y en el ámbito hispano el viaje de once años de Jorge Juan y Antonio de Ulloa por el Nuevo Continente y cuyas observaciones redactaron en 1748 con el título *Noticias secretas de América* y *Relación histórica del viaje a la América Meridional*. El más grande explorador de finales del siglo XVIII, por ser el descubridor ante el público europeo de lo que entonces era la América Virreinal, fue Alexander von Humboldt, el padre de la geografía moderna; resultado de buena parte de sus periplos fue el *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, publicado en los primeros años del siglo XIX.

La educación y la búsqueda del conocimiento fueron los rasgos de los intereses ilustrados, y eso explica las expectativas que Europa puso en la exploración de los nuevos continentes, sobre todo por parte de los gobiernos que, nunca desinteresados, promovieron la financiación de viajes para ampliar los conocimientos de las más diversas disciplinas científicas. En el caso español, los reinados de Carlos III y Carlos IV tuvieron fundamentadas preocupaciones por obtener datos geográficos fidedignos de sus colonias, no sólo para conocer el potencial económico con el contaban sino para protegerse "*de la desmedida ambición protagonista de las potencias enemigas*". De esta manera, Carlos III financió la Expedición Político Científica del marino Alejandro Malaspina, viaje que duró de 1789 a 1794, un resumen de las aspiraciones de su gobierno borbónico que buscó el conocimiento científico y entre cuyos objetivos, además de la historia natural, se encontraba la cartografía, la historia y la arqueología. Lo mismo puede decirse de la Real Expedición Botánica de Nueva España, iniciada en 1787 y finalizada en 1803,

coordinada desde el Jardín Botánico de Madrid. Estos viajes generaron además una impresionante masa documental acompañada por testimonios gráficos, algunos de indudable valor artístico e histórico, como la copiosísima producción cartográfica.

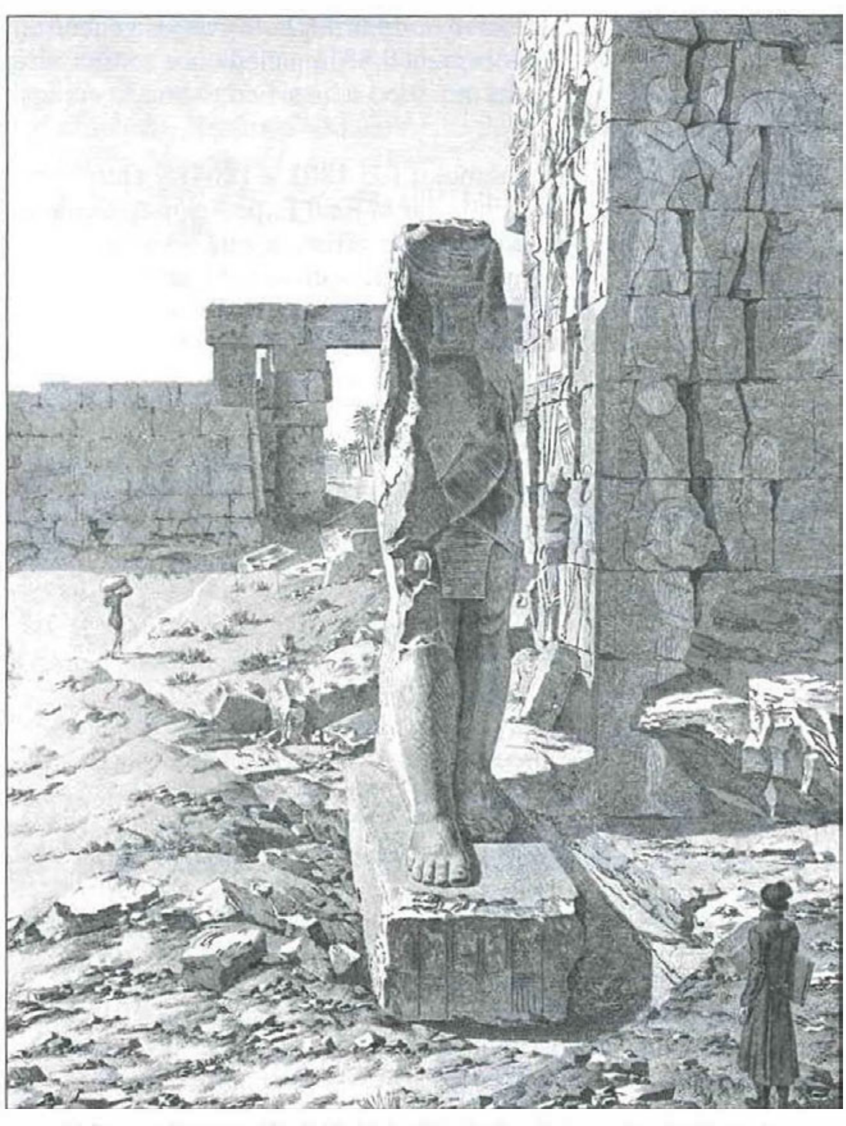
Junto al viaje del citado Humboldt (de 1803 a 1804) y entre otras empresas que rebasan el siglo hay que citar la Real Expedición Anticuaria de la Nueva España, una auténtica exploración artística, que tuvo lugar entre los años de 1805 a 1809, y en la que los estudios históricos, artísticos y arqueológicos estuvieron bajo la supervisión de Guillermo Dupaix, encargado de reproducir los restos de la antigüedad mexicana, siguiendo la real orden del monarca: "*dar ideal del gusto y perfección que sus naturales consiguieron en la Artes*". Así se continuaba con el patrocinio de las excavaciones arqueológicas de Pompeya y Herculano del reinado napolitano de Carlos III. El resultado fue una curiosísima colección de láminas de los antiguos monumentos de Nueva España.



Álbum de dibujos de los Monumentos de Nueva España, por Luciano Castañeda y Guillermo Dupaix (Colección Particular, Francia).

4. El viaje en el siglo XIX

Ya se ha referido la dificultad de objetivar los bienes que se consideran Patrimonio Histórico, ya que estos bienes poseen una serie de valores y cualidades intrínsecas cuya apreciación será variable en función del pensamiento propio de cada época. Y, por ello, los criterios proteccionistas han variado en el transcurrir del tiempo. Si hasta el siglo XVIII lo que interesaba fundamentalmente era la antigüedad clásica, los paulatinos descubrimientos geográficos de las grandes exploraciones darán



Coloso a la entrada de la Sala Hipóstila del templo de Karnak, lámina incluida en la Description de l'Ègipte (1809-1828), según dibujo de Dutertre.

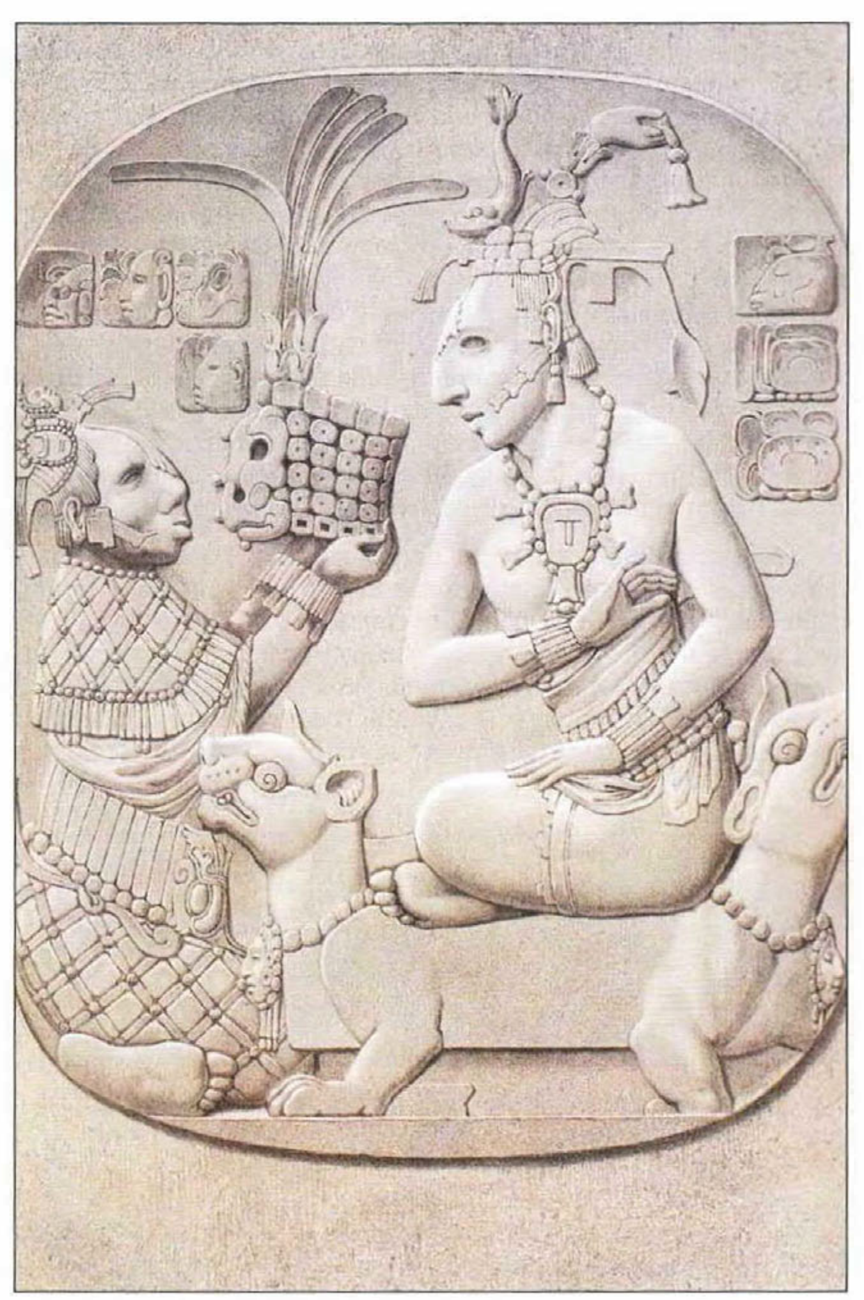
a conocer una riqueza artística nueva, de otras civilizaciones, por lo que se inicia la apreciación de otros géneros y épocas. El siglo XIX es el momento crucial para el desarrollo de los nacionalismos y las identidades y esto lleva aparejado una renovación en el concepto del Patrimonio con la valoración de las antigüedades de cualquier ámbito geográfico y temporal.

Pese al convulso siglo XIX europeo, el afán por el viaje no mermó. La centuria se inicia con una rememoración de las antiguas campañas de conquista de Alejandro Magno. En 1798 y con claros fines bélicos Napoleón había emprendido una expedición a Egipto y Oriente Próximo que duró hasta 1801, sin embargo era también una empresa intelectual. Acompañado de un equipo de más cien sabios y estudiosos, llevaba el proyecto de estudiar los monumentos y las artes históricas. Las maravillas y las quimeras que ofrecían los relatos de los anteriores viajeros se hicieron realidad al visitar el Alto Egipto y los artistas que acompañaron a Bonaparte, como Vivant Denon o Dutertre, realizaron precisos y detallados dibujos y planos de las pirámides y la esfinge, de los jeroglíficos, y de los palacios, templos y ciudades en ruinas que contemplaron. En Tebas, Karnak o Luxor se descubrió un nuevo modelo artístico, con un orden y una sencillez gigante que acabaría difundiéndose por toda Europa, a raíz de la publicación desde 1809, y hasta 1828, de la *Description de l'Ègipte*, una serie de volúmenes profusamente ilustrados que estimularán la imaginación de Europa a la vez que transformarán los conocimientos de los orígenes de la civilización occidental.

En Grecia se produjo otro redescubrimiento de su antigua civilización, sin embargo fue el continente americano el que mayor impacto produjo en los intelectuales y artistas europeos. Las ruinas de civilizaciones tan antiguas a las de Europa, incluso más remotas, marcarán paultinamente una serie de hitos historiográficos. Los viajeros románticos que se aventuraron a llegar al Nuevo Mundo a lo largo de la centuria, como Mathurin Adalbert, Baron de Courcy, Juan Mauricio Rugendas, William Bullock, Jean Baptiste



La Pirámide del Sol en Teotihuacan, por William Bullock (The British Museum).



Litografía del estudio de relieve maya de Juan Federico Waldeck (1866).

Louis o Juan F. Waldeck, entre una larga lista de artistas viajeros, recogieron imágenes esenciales de paisajes, monumentos y ciudades completamente desconocidos.

Paulatinamente surgió un inusitado interés por viajar y visitar países exóticos, es decir, lugares en radical oposición al mundo europeo. Ello conllevó a que se iniciara una revisión e, incluso, un cuestionamiento de los valores heredados de la estética clásica a la par que se revalorizaba, desde la segunda mitad del siglo XIX, las manifestaciones del arte primitivo, un factor determinante para la aparición de los museos etnológicos, en especial, en los países que poseían colonias. Así empiezan a formarse los núcleos de estos museos en Berlín, Roma o Londres, así como el de París a raíz de la Exposición Universal de 1878. En España, sería José Ramón Mélida el primero en incorporar colecciones etnológicas, procedentes de América, África y Filipinas, a los fondos del Museo Arqueológico, fundado en 1867.

4.1. La imagen de España: la interpretación de los viajeros románticos

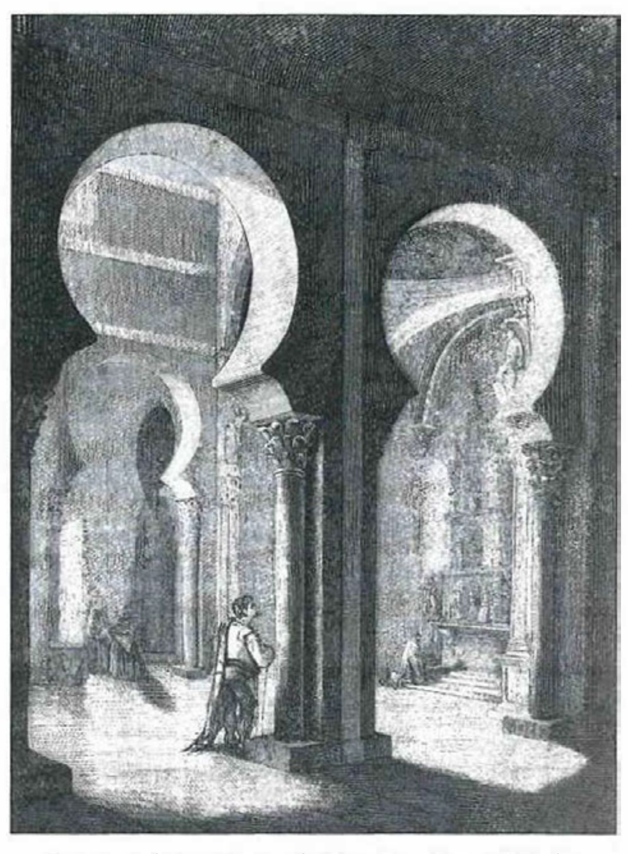
A principios de este siglo y en lo que a España se refiere distintos hechos, entre los que cabe citar la guerra de la Independencia y la posterior inestabilidad política con las guerras carlistas, hicieron disminuir el interés por el viaje. El número de viajeros desciende, pero todavía quedaron personajes dispuestos a explorar la Península. En los primeros años llega Alexandre de Laborde. Resultado de su visita son dos libros (*Intinèraire descriptif de l'Espagne*, 1809 y *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, 1807-1818) de gran interés por traspasar a España el modelo de los "viajes pintorescos" que Benjamín La Borde había aplicado a Francia y sus monumentos en la década de los años ochenta (*Voyage pittoresque de la France*, 1784), un concepto que ya habían anunciado otros viajeros de finales de la centuria, entre ellos y como se ha indicado Antonio Ponz. Los volúmenes del *Voyage pittoresque* de Laborde tuvieron una influencia decisiva en los posteriores libros de viajes, pues incluía más de trescientas láminas que "inventariaban" de alguna forma la riqueza monumental española. El texto lo usaron numerosos militares del ejército napoleónico en su penetración por la Península, como el Barón Isidore Taylor, y sirvió de pauta para muchas de las publicaciones periódicas que aparecieron en España a partir del Romanticismo, es decir, a partir de los años treinta. Ejemplo de estas publicaciones son el *Semanario Pintoresco Español*, aparecido en 1836, un año después el *Observatorio Pintoresco* y, en 1839, el más importante, *Recuerdos y Bellezas de España*, una

colección de grabados en diez volúmenes, cuya autoría se debe a José Mª Parcerisa. Supone el repertorio "pintoresco" más significativo de la riqueza monumental de España, consiguiendo una difusión muy amplia y el hecho de que nuestros monumentos españoles asumieran una alta apreciación y un valor histórico. En la misma línea caben resaltar la *España artística y monumental, vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España* (París, 1842), escrito por Patricio de la Escosura con dibujos de Jenaro Pérez Villaamil, y la *España pintoresca y artística*, publicada entre 1844 y 1847.

La descripción del país bajo el absolutismo de Fernándo VII correspondió a José María Blanco White, un exiliado sevillano, cuyas *Letters from Spain* aparecieron en 1822. Si durante el siglo XVIII el atractivo de viajar a nuestro país había sido informarse acerca de las empresas de la nueva dinastía borbónica, observar el desarrollo de su industria, del comercio, de las ciudades y contemplar algunos de los monumentos antiguos, a partir de ahora lo constituirá el narrar la idiosincrasia de un pueblo del que fascinan su geografía, el clima, las tradiciones y costumbres, llenas de exotismo que colman la nostalgia de quien busca la evasión de un mundo en decadencia. Un exotismo y una nostalgia del pasado que "*se funden con la búsqueda de tipos y costumbres propios de la época pre-industrial para convertir a España en un país romántico; romántico simplemente porque es diferente*" (Kravel, 1986). Hay que tener en cuenta una serie de hechos para entender el nuevo papel que asume el viaje a la Península. En primer lugar, deriva de la popularización de los tours por el Mediterráneo hacia Oriente con la puesta en marcha de una compañía marítima en los años treinta, la *Peninsular and Oriental Steam Company*. A través de ella, muchos viajeros llegarán a España a través de los puertos andaluces de Cádiz y Málaga, punto de partida para excursiones a Sevilla y Granada. Con estas visitas surge una de las figuras características de la cultura británica del periodo, los *travellers book-makers*, cuyas guías estarán encaminadas particularmente a explicar enclaves y rutas por Andalucía.

En este sentido es importante señalar la publicación desde 1829 de una serie de Guías para visitar las ciudades porque cuentan con numerosas imágenes de monumentos. La mayoría se deben a la editora Robert Jenning de Londres y para todas se utiliza el título *The Tourist in ...*; en 1836-1838 aparece la dedicada a España, aunque la información que proporciona sobre el país no ofrece mayor interés, pero sí lo tiene el material gráfico de que se acompaña, principalmente el referido a Vizcaya, Andalucía y las dos Castillas. Insistiendo en la ruta comentada hacia Oriente y la facilidad de visitar las ciudades andaluzas desde los puertos del sur peninsular, no es extraño que los viajeros identifiquen la totalidad del país con Andalucía y, al mismo tiempo con el Oriente musulmán, destino final de muchos viajes (Kravel, 1986). Un ejemplo claro fue *Sketches in Spain and Marocco*

(Londres, 1831) de Sir Arthur de Capell Brooke, mientras que la explicación más contundente la resume en 1843 el libro titulado *Spain and the spaniards in 1843* al asegurar que: "*Desde que las facilidades de viajar se han incrementado, esta parte de España, que es la de más fácil acceso, ha sido el enclave favorito de los fabricantes de libros de viajes...*". La idea de un país diferente –proclama publicitaria del turismo español de la década de los sesenta– tiene su primitivo germen en la conversión romántica de España por parte de los autores de los libros de viajes. Entre los primeros argumentos destaca el ofrecido por el viajero Rochfort Scott, en cuyo relato *Excursions in the mountains of Ronda and Granada...*, publicado en Londres en 1838, asegura que "*Todo en este país es distinto de lo que podemos encontrar en los demás países, cada cosa es rigurosamente dudosa, y de este modo el viajero se mantiene en un estado de constante emoción, ya que su imaginación está siempre ocupada tratando de adivinar que va a ocurrir a continuación*" (Kravel, 1986). Si en el siglo anterior un filósofo como Voltaire comparaba España con un territorio salvaje y aseguraba que no valía la pena conocerlo, poco más de medio siglo después un visitante británico en 1836 opinaba lo contrario: "*España, el país más interesante de Europa por acuerdo general, es uno de los menos conocidos*". Desde esta década, pues, se inicia la visita sistemática a la Península.



Interior de la iglesia de San Román en Toledo, Semanario Pintoresco Español (27 de enero de 1856).

Con esta perspectiva los viajeros románticos recorren la Península recogiendo en fantásticas narraciones sus impresiones. Sus escritos serán la mejor promoción de nuestro país en el extranjero al despertar la curiosidad por conocer España. La imagen que proporcionan se detiene justamente en los aspectos pintorescos, ya comentados a finales de la centuria anterior, y

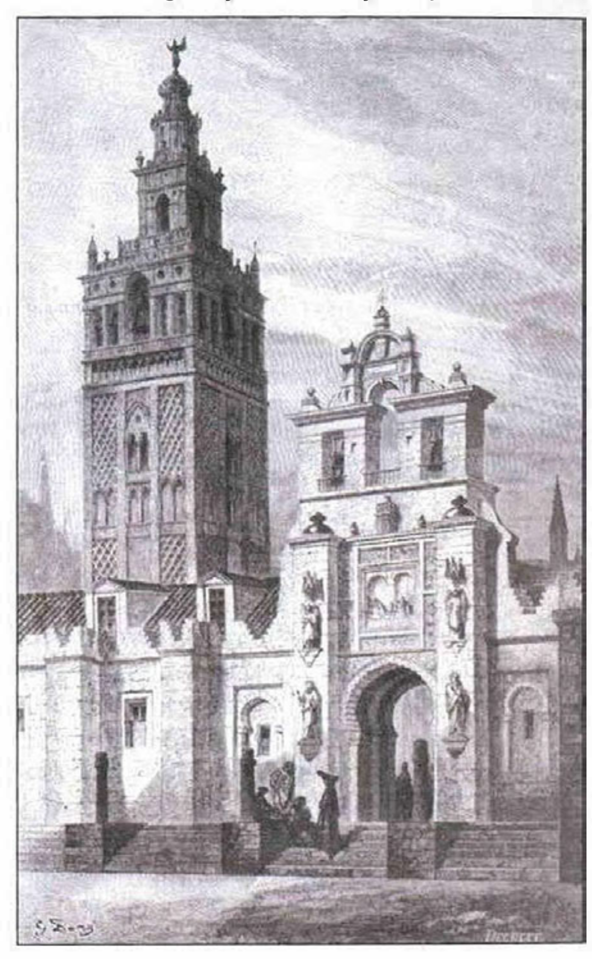
folklóricos; describen un pueblo en el que pasean bandoleros y gitanos, que se divierte con el baile y los toros, donde conviven lo oriental y lo cristiano.

Otro hecho fundamental que incrementa el interés por España fue la desamortización. Desde la época de Godoy hubo varios intentos desamortizadores, pero fue durante el reinado de Isabel II cuando se produjo la conocida desamortización de Mendizábal. Las consecuencias culturales se han calificado de desastrosas y se sumaron a los daños producidos por los conflictos bélicos peninsulares del primer cuarto de la centuria. En primer lugar, por dejar en el abandono numerosos edificios pertenecientes al clero y la iglesia que acabaron en estado ruinoso, amén de la destrucción de muchos de ellos. En segundo lugar por originar la pérdida de numerosas y valiosas obras de arte, desde pinturas hasta libros y manuscritos, pasando a manos de una institución de difícil custodia, para terminar siendo negocio del comercio más mercenario. Los precios bajos con que fueron vendidos la mayor parte de los bienes eclesiásticos atrajeron a muchos viajeros, siendo la pintura una de los objetivos prioritarios. No sin otro motivo visitó el Barón Taylor en los años de 1835 y 1836 España. Era además autor del *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d'Afrique de Tanger à Tetouan*, publicado de 1826 a 1832, y sobre todo fue el artífice de la Galería Española del Palacio del Louvre, pues vino con el encargo del rey Luís Felipe de Francia de conseguir todo tipo de obras históricas, libros y manuscritos para el mencionado palacio. En esta compra destacan los cientos de lienzos que adquirió en Madrid y en Andalucía, una región esta última que se había convertido en el lugar ideal para adquirir antigüedades a buen precio por parte de algunos viajeros. Taylor, no obstante, contribuyó al conocimiento de la pintura española en Francia. También Teófilo Gautier viaja a España como asesor de obras de arte del coleccionista francés Eugène Piat en 1840, y uno de los últimos viajeros del siglo XIX, Pierre Paris, conseguiría con su olfato arqueológico llevarse a la misma nación un preciadísimo tesoro: la Dama de Elche.

El Patrimonio que sufría las consecuencias destructivas de todo conflicto bélico, dejado al abandono, contará sin embargo con publicaciones que ensalzan y recuerdan su valor histórico asumiendo su defensa literaria e iconográfica. Algunos de estos textos pertenecen a escritores de gran talla y prestigio, desde Chateaubriand, que llega en 1823, hasta Alejandro Dumas, que visita el país en 1846. Otros notables viajeros fueron Merimée en 1830, Stendhal en 1837, Víctor Hugo en 1843 o George Sand, que publica *Viaje a Mallorca* en 1855. Lógicamente, la recreación literaria está muchas veces por encima del análisis histórico o cualquier captación objetiva. Dibujantes, grabadores y pintores, como el gran ilustrador Gustavo Doré quien viene en 1862, David Roberts, uno de los grandes paisajistas ingleses del momento, Èugene Delacroix, que recorrió Andalucía y se interesó por Zurbarán, Murillo y Goya, Èdouard Manet, en 1865, apasionado por contemplar a Velázquez, o Henri Regnault, en 1868, contribuirán a promocionar el atractivo de

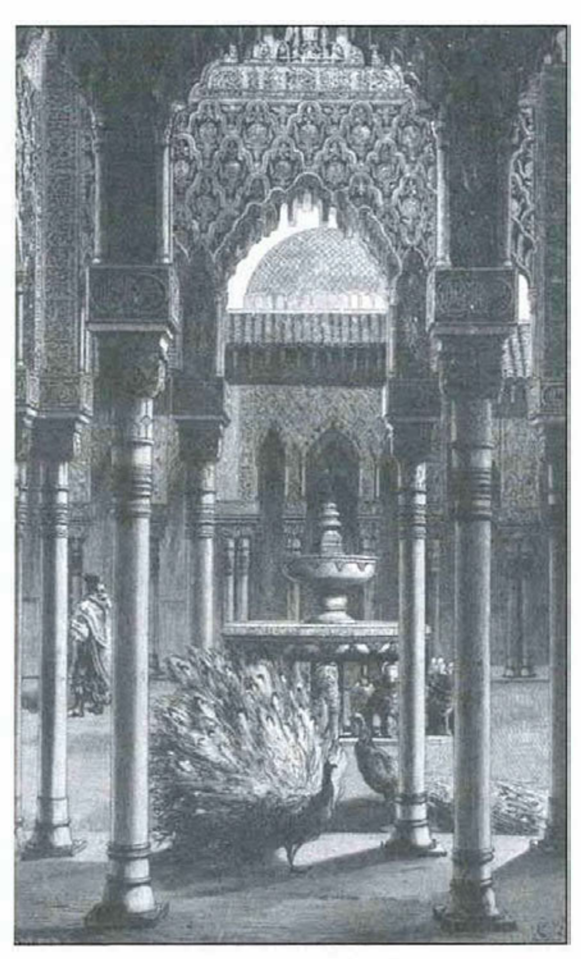
España, no sólo por la particularidad de sus costumbres sino por sus bellezas artísticas. Lo que movía a los viajeros a lo largo del siglo era el deseo de "ver cosas bellas y extrañas" y muchas de las imágenes incorporadas a los relatos están sobredimensionadas y plantean una percepción subjetiva con grandes exageraciones o deformaciones.

Como en siglos anteriores es recurrente el estado de las carreteras, las pésimas posadas, las aduanas y otros peligros, como el bandolerismo, uno de los aspectos más románticos del viaje y que lo convertían en una aventura azarosa. No obstante, poco a poco la Península se libera de esta leyenda atávica y en 1845, el *Manual para viajeros y lectores en casa* de Richard Ford, un libro de referencia indispensable para los futuros relatos de viaje británicos, se asegura por primera vez que, pese a las posadas, el país puede perfectamente visitarse sin temor alguno. Ford recorrió gran parte de España y sus comentarios son realmente sugerentes al criticar, por ejemplo, el catálogo de pinturas del Museo del Prado (realizado por Madrazo) al no contar con *un arreglo científico sistemático*; igualmente interesantes son las ilustraciones de su relato, siguiendo los dibujos y apuntes que el mismo realizó y que llevaría al grabado el mencionado David Roberts .



Vista de la Giralda de Sevilla, por Gustave Doré.

A lo largo del siglo, se transforman y evolucionan los intereses artísticos de los viajeros franceses. Si durante el primer tercio ignoran los monumentos medievales, todo lo anterior al gótico, y desconocen manifestaciones prerrománicas, mudéjares o mozárabes, aludiéndolas con continuas confusiones, paulatinamente su curiosidad amplía el arco de la cronología histórico-artística de la Península. Gautier, por ejemplo, que demostró en sus escritos un gran conocimiento de la pintura española –al igual que otro viajero coetáneo, Louis Viardot–, fue uno de los primeros en entender la diversidad de la arquitectura española, admirando las



Patio de los Leones en La Alhambra, por Gustave Doré.

catedrales góticas frente al monumento hispanomusulmán, aunque siempre englobado en un mismo concepto de "árabe", como un arte siempre igual a sí mismo, una generalización que continuó con Alejandro Dumas, Merimée –uno de los primeros en proyectar una luz sobre la arquitectura románica–, y los viajeros de la segunda mitad de la centuria. Apenas establecieron relaciones con la teoría arquitectónica, obviando cualquier sistematización cronológica o estilística.

A los viajeros les atrae principalmente Andalucía y entre sus ciudades Sevilla y Granada. Cambian ahora los pareceres y así el urbanismo tradicional adquiere una atracción sugestiva que no tuvieron los ilustrados. Georges Borrow, asiduo viajero por España y famoso por escribir sobre la vida y costumbres de los gitanos, escribe que "*nada resulta más llamativo para el extranjero al vagabundear por las calles de Sevilla, a la vista de los patios desde la calle, a través de las verjas de hierro*". Muchos descubren Córdoba y comparan el interior de la mezquita con un "*bosque de columnas*", símil que se convierte en un tópico. El conocimiento de la pintura española se amplía, como demuestran los relatos de Gautier, Viardot o Antoine De Latour. Murillo se contempla a través de los conventos sevillanos y de la catedral, incluso algunos podrán admirarlo en el museo creado en el antiguo convento de la Merced, donde había una galería consagrada exclusivamente al pintor sevillano.

Sin duda, la ciudad y el edificio emblemático de todo viajero extranjero fueron durante el siglo XIX Granada y la Alhambra. En la década de los treinta se popularizó la ciudad y el palacio con los cuentos de otro viajero, en este caso americano, Washington Irving. Pese al estado de abandono, las alabanzas al palacio nazarí se sucedieron en los libros de viajes. Varios

textos contribuyeron a su vertiginosa fama, entre ellos la obra póstuma de James Cabaña Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain* (1915) con 96 láminas de las que 87 corresponden a Granada, así como el trabajo de Owen Jones, de 1842, auténticas referencias para posteriores viajeros.

5. El turismo, un nuevo concepto de viaje

La etimología explica la idea inherente del viaje, pues el término turismo es la traducción del inglés *tourisme*, procedente del vocablo francés *tour* y cuyo significado es *vuelta* o *giro*. Como se ha visto, la palabra *tour* empezó a usarse con gran frecuencia en el siglo XVIII, sobre todo desde mediados de la centuria, momento en el que los británicos establecieron que una gran vuelta por Europa, con escala obligada en Roma, era la mejor instrucción para los jóvenes aristócratas. En ese gran viaje de ida y vuelta, en lo que llamaban el *Grand Tour*, se encuentran los gérmenes del turismo, aunque fue a finales del siglo XIX cuando la figura del viajero se transforma decisivamente.

Desde la década de los años treinta el término *tourist*, que aparece en las guías de viaje británicas, se afianza como sinónimo para calificar un nuevo modelo de viajero, cuyas formas de trasladarse de un lugar a otro irán a la par que el progreso y las nuevas infraestructuras las posibilitan. En este sentido, hay que destacar el desarrollo de las líneas regulares de los viajes en barco a mediados de siglo, especialmente las transatlánticas, la extensión de la red de ferrocarriles por Europa, la aparición del modelo de los agentes de viaje, con Thomas Cook, y la consiguiente creación de compañías de viaje, como Pullman, Wagons Lits y Orient Express, y por supuesto el perfeccionamiento del coche a motor durante la última década del siglo XIX y el impulso de su fabricación durante las primeras décadas del siglo XX. Todos estos adelantos fueron paralelos a la expansión de la clase media, de la burguesía, y significaron una revolución a la hora de viajar que se adecuaba al incremento de viajeros e implicaba libertad para elegir destinos. Viaje y destino, dos factores que sentaron las bases del turismo moderno, hoy un conjunto de actividades y una lucrativa industria, y en los que el Patrimonio, motivo de las primeras imágenes turísticas, tuvo un papel determinante en el caso español, como veremos en este tema.

Conforme avanza el siglo XIX, los antiguos relatos y crónicas, hay que insistir en ello, adoptan un nuevo término para referirse al viaje: turismo, y es que el viaje va adquirir unas características que le separan de los hasta entonces realizados. Las guías de viaje se convierten en un libro de cabecera que debe acompañar al turista, como las conocidas Baedeker, –nombre

del impresor alemán a quien se debe su publicación, comenzada en 1839 y prolongada hasta la Segunda Guerra Mundial–. Son guías con buenos textos sobre las obras que se deben visitar acompañadas de cuanta información precisa el viajero para conseguir el éxito en su desplazamiento. La Baedeker referida a España y Portugal sale en 1898, sufriendo distintas ediciones posteriores para corregir las imprecisiones de la primera edición, pues ésta proporcionaba una información que no respondía a la realidad de nuestro país, ya que resaltaba el mal estado de las comunicaciones, de los hospedajes o los aspectos más tópicos de las costumbres, cuando la estabilidad conseguida bajo el reinado de Alfonso XII había impulsado una cierta renovación de las infraestructuras y el acercamiento a Europa. El mérito de esta obra radica en los excelentes mapas de las ciudades o de los alzados y perspectivas de los principales monumentos que incorporaba. Los comentarios artísticos los realizó el historiador Karl Justi, cuyos estudios contribuyeron a dar a conocer en el exterior a Murillo y Velázquez. No obstante, Justi no llega a interpretar correctamente el arte español pues simplemente lo considera derivación de influencias externas.

De la misma forma, las guías dedicadas a los museos acompañaron a los viajeros, sobre todo desde que el hispanista francés Louis Viardot dirigió una colección dedicada a los museos de Europa que incluirá el volumen *Les Musées d'Espagne: Guide et memento de l'artiste et du voyageur*, publicado en 1852.

Los cambios sociales favorecerán en el siglo XX un nuevo modo de viajar más barato y cómodo al que podrán acceder muchas más personas. El estallido de la Gran Guerra provocó un parón de varios años en el interés viajero, un retroceso cuyo punto álgido es la Gran Depresión de 1929, pero recuperado el ritmo económico los precios o los gastos del viaje se abarataron. Y arranca entonces el inicio de una nueva empresa en la que obviamente se contempla el beneficio que reporta la afluencia de viajeros al lugar que visitan. Se valora el destino, algo que en un principio había surgido de forma natural, pero según se advierte la capacidad de atracción de un determinado sitio, se busca su promoción y adecuación para ser punto receptor, y es entonces cuando se puede decir que el viaje pierde sus antiguas connotaciones y se puede hablar de una nueva actividad como la de hacer *turismo*. La experiencia de los viajeros románticos inicia el camino y bien se puede decir que los Bienes histórico-artísticos, los monumentos, son el primer destino promocionado del Turismo.

No obstante, la aceptación y uso de esta nueva palabra es lenta. En España se emplea en 1906 por la Sociedad de Fomento del Turismo de Baleares; sin embargo en 1911 la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona prefiere no utilizarlo; todavía en 1926 Sánchez Cantón se resiste a él proponiendo el uso de "viajador". Para esa fecha, sin embargo, ya existe un interés

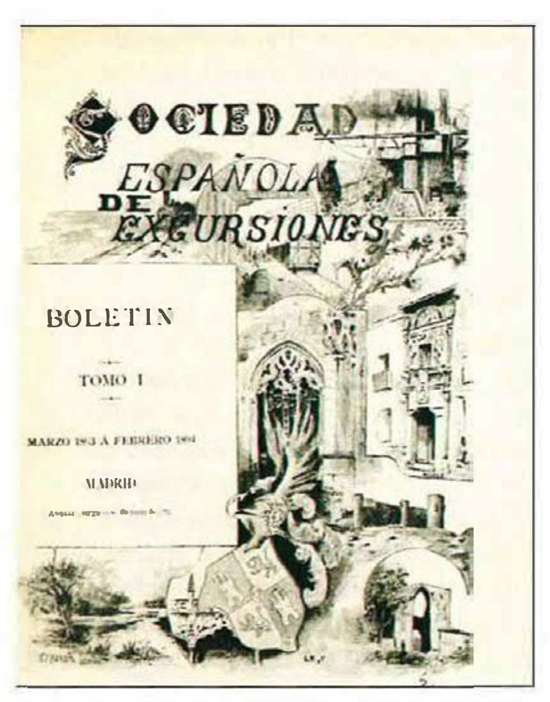
por el fomento de la cultura general y la conciencia de que el viaje lo genera hará que se inicie la gestación tanto del proceso de administración y gestión del patrimonio como la reorganización mínima de unas infraestructuras que faciliten los viajes por la península.

5.1. Las Sociedades de Excursionistas

El movimiento excursionista que se genera en Europa a lo largo del siglo XIX hunde sus raíces en los relatos viajeros y en la literatura de la centuria anterior, en la veneración hacia las montañas, en los conceptos de pintoresquismo y en la categoría de lo sublime acorde a las abruptas y espectaculares orografías montañosas. El excursionismo estaba ligado a las clases medias y urbanas, cansadas ya de la edificación de la ciudad, que anhelaban de la naturaleza nuevas sensaciones y vivencias. De alguna forma, era un correlato del movimiento romántico, derivado de las ideas roussonianas, de la nueva pedagogía que, en el campo de las ciencias naturales, recomendaba el estudio y la observación en directo, por lo que se inserta también en otras disciplinas como la arqueología, la historia del arte y la antropología. El excursionismo se vio favorecido por su carácter instructivo y acabó favoreciendo a su vez disciplinas muy variadas, como la cartografía, el folclore o la estética.

La afición por visitar y escalar las montañas se convirtió en un referente cultural y se incrementó con el tiempo, sobre todo en los viajeros ingleses, hasta constituirse en Londres, en 1857, el Alpine Club, una sociedad que se especializó en el estudio y disfrute de la naturaleza y, en particular, de la montaña, y a la que siguieron el Club Alpin Suisse, en 1863, a la vez que los de Austria (1862), Italia (1863) y Alemania (1869). En principio deberían calificarse como asociaciones de alpinismo, como en el caso inglés, interesadas en el estudio sistemático de la naturaleza, con una clara vocación investigadora, sin embargo, estas veleidades naturalistas acabarían siendo sustituidas por una concepción lúdica y deportiva de una exploración en grupo de la montaña, incluso una aventura. Aún así, fueron importantes las publicaciones y revistas editadas por los clubs, con notables estudios sobre topografía, toponimia, cartografía, etc.

En España fueron Barcelona y Madrid las que abrazaron las primeras sociedades excursionistas, clara respuesta de lo que era este movimiento esencialmente urbano, y ligado también a la renovación pedagógica de las últimas décadas del siglo. Varias asociaciones se fusionaron en 1891 en Barcelona



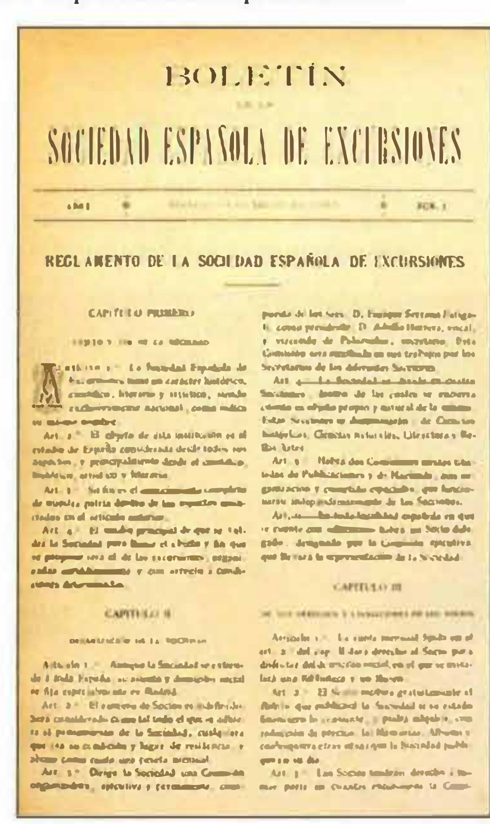
Primer volumen del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (1893-1894).

dando lugar al Centre Excursionista de Catalunya, una institución que encontró en la *Renaixença* catalana el apoyo para recuperar la cultura propia, la lengua, las tradiciones y su naturaleza, el arte, la literatura, la geografía y la historia, a través de recorridos y excursiones por toda su geografía con un objetivo claro, el estudio y el conocimiento de Cataluña. Los resultados serían nuevos mapas de sus comarcas, un primer Congreso Excursionistas, celebrado en Lérida en 1911, exposiciones cartográficas y el apoyo de los organismos oficiales, interesados en la potenciación de la nación catalana y en recalcar su identidad. El excursionismo catalán consiguió y difundió a través de sus publicaciones, informaciones y datos de castillos en ruinas, tesoros de parroquias, documentos olvidados en viejos archivos, acompañados con dibujos e ilustraciones. Se interesó por la conservación de los conjuntos históricos e iniciaron incluso gestiones para la restauración de algunos monasterios. Con el tiempo, los objetivos de este excursionismo variaron al interesarse más por los paisajes y la alta montaña, estimulando el deporte del montañismo, con otras connotaciones estéticas y morales, pero a su abrigo fueron proliferando las Sociedades del Fomento del Turismo o los Sindicatos de Iniciativas Turísticas, entre otros.

La fundación de otra entidad privada en Madrid, en 1898, la Sociedad Española de Excursiones supuso un hito para el patrimonio, pues entre sus objetivos estaban el impulsar el interés por los monumentos y su conservación, estudiando y divulgando éstos, así como una gran diversidad de piezas artísticas en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* desde 1893, una publicación decisiva que ofreció una fórmula para los anhelos que, sobre el patrimonio y la cultura, se habían estado fraguando en el pensamiento de la época. Fundada por Serrano Fatigati en ella escribieron desde Torres Balbás a Elías Tormo, pasando por Vicente Lampérez, Gómez Moreno, José Ramón Mélida o el Marqués de Lozoya, entre otros. El objetivo, tal y como quedó constatado en el Reglamento de la Sociedad, publicado en el nº 1 del Boletín, era "*el estudio de España desde todos sus aspectos, y principalmente desde el científico, histórico, artístico y literario*".

5.2. *La Institución Libre de Enseñanza*

En el estudio de los bienes patrimoniales entre los siglos xix y xx no es ajeno el pensamiento que caracterizó al movimiento intelectual conocido como *regeneracionismo* y a la visión que de España tuvo la denominada Generación del 98. El análisis de la decadencia española, su retraso y defectos dio lugar a una perspectiva pesimista del país que impulsó una búsqueda de la genuina cultura española, y ello supuso el descubrimiento del patrimonio artístico, monumental y natural, que de inmediato se identificaría con las raíces de la identidad nacional. Por otro lado, una radical renovación pedagógica a finales del siglo xix incitó, desde los sectores más progresistas, el interés viajero entre los españoles. El punto de partida no deja de ser contestatario, enlaza con el patrimonio y se remonta al reinado de Isabel II: el proyecto de enajenar los bienes del patrimonio real provoca la protesta en el periódico *La Democracia*, con un artículo titulado "¿De quién es el Patrimonio Real?". El autor, Emilio Castelar, que consideraba que el Patrimonio Real era el Patrimonio Nacional, quedó suspendido de su cátedra junto a otros profesores que seguían la filosofía de K.C.K Krause y que, igualmente, fueron destituidos. Aunque fueron repuestos durante la revolución de 1868, la restauración monárquica con Alfonso XII reavivó el conflicto cuando este grupo de profesores insistieron en sus premisas, ahora pedagógicas, a favor de la laicidad de la enseñanza, entre otros argumentos ideológicos. Nuevamente destituidos de sus plazas, en 1876 fundan la Institución Libre de Enseñanza, cuyos principios derivan del pensamiento krausista. Figura principal y uno de los fundadores fue Francisco Giner de los Ríos, quien dirigió la institución hasta 1881, al sucederle Manuel Bartolomé de Cossío. Sus planteamientos fueron expuestos en el Primer Congreso Nacional de Pedagogía, celebrado en 1882, y en el que se defendió la necesidad de adoptar en la enseñanza la renovación de los métodos, la puesta en marcha de un sistema intuitivo, de búsqueda de la armonía entre el hombre


BOLETÍN

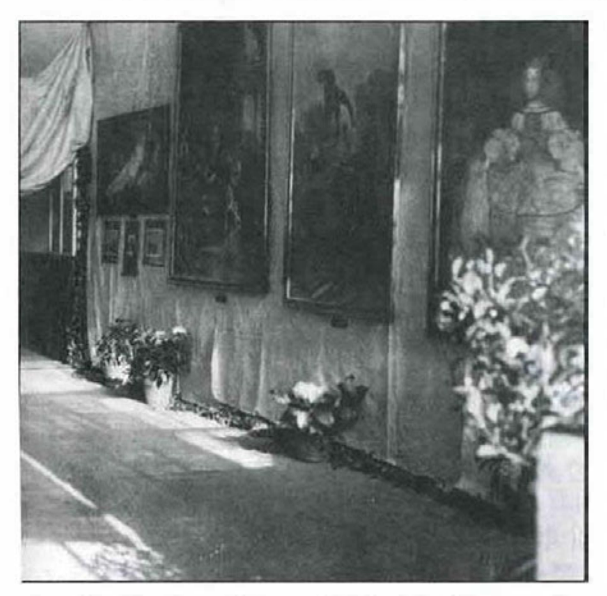
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

REGLAMENTO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Reglamento de la Sociedad Española de Excursiones, publicado en el primer número del Boletín (1893).

y la naturaleza y que requería de la realización de excursiones de carácter científico y artístico, como confirmación práctica de los estudios. Por tanto, uno de los principios de esta renovación pedagógica se vertebra en relación con la naturaleza y con el patrimonio español, en su más amplio sentido, siendo las excursiones y los viajes elementos esenciales del proceso de conocimiento y de aprendizaje. En el programa de estudios de la Institución Libre de Enseñanza se incluían, además de las asignaturas tradicionales, otras como la antropología, el arte, el dibujo, las labores y artesanías tradicionales etc. En las excursiones cortas y en los viajes largos se visitaban museos y se enseñaba la historia del arte español. Cossío, por otra parte, será el autor del texto *Aproximación a la Pintura Española*, el primer intento de sistematizar las escuelas nacionales pictóricas, y siguiendo el pensamiento de Giner de los Ríos, portavoz de las teorías conservacionista en la restauración monumental. De hecho, se ha considerado que "*gran parte del concepto moderno español de restauración de los monumentos antiguos arranca de la Institución Libre de Enseñanza*".

Así pues, se incorporó a la didáctica pedagógica una voluntad viajera y descubridora de pueblos, paisajes, monumentos y gentes, que enlazaron con el interés de las sociedades excursionistas, científicas y artísticas, como la Sociedad Española de Amigos del Arte, creada en 1909, y que redundaron en la valoración del patrimonio español. Es significativo el impulso dado al excursionismo por Giner de los Ríos desde los comienzos de su proyecto pedagógico y la fundación en 1886 de la Sociedad Nueva para el estudio del Guadarrama, vinculada a las figuras de la institución, y que canalizó sus estudios, investigaciones y datos recabados a través del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza.*



Instalación de un Museo del Pueblo (Fotografía de la Residencia de Estudiantes).

Por otro lado, Giner y Cossío consiguieron crear un *centro de gravedad* cultural e intelectual de enorme repercusión en España hasta la Guerra Civil. Bajo la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, los organismos públicos de la II República emprendieron importantes reformas en numerosos ámbitos, tanto en el terreno jurídico como en el educativo y social. Un ejemplo de ello fueron las Misiones

Pedagógicas, cuyos orígenes se remontan a la década de los setenta del siglo anterior, aunque fueron creadas en 1931: viajes al fin y al cabo, organizados con la finalidad de divulgar la cultura entre los pueblos de la España más profunda y donde jamás había llegado, intentando establecer un puente entre el abismo de la cultura rural y la urbana. De esta manera, y entre otras actividades se trasladaron exposiciones de arte, copias de cuadros de los grandes maestros de la pintura española del Museo del Prado, colecciones de diapositivas y fotografías, por numerosos pueblos, a manera de museos circulantes, experiencia conocida como Museo del Pueblo. Uno de los objetivos del decreto fundacional de las Misiones Pedagógicas fue, precisamente, las excursiones a lugares de interés histórico, geográfico y artístico, de modo que enseñara a estimar su valor y belleza, a la vez que rescatara y revalorizara las tradiciones y la cultura popular en todas sus manifestaciones, desde los romances hasta la artesanía, pasando por la arquitectura popular.



Fotografía de la visita a un museo circulante de las Misiones Pedagógicas.

5.3. *Viajar por España*

El viaje en solitario, emprendido por una clase social alta, adinerada, cosmopolita, pervive durante mucho tiempo y permanecerá siempre como objetivo prioritario. Antes de finalizar el siglo, es necesario hacer referencia a un nuevo tipo de viajero, el de la Belle Époque, que recorre Europa por prestigio y signo de diferenciación, que frecuenta los balnearios, los casinos o acude a la Exposición Internacional de París, y que promueve el desarrollo de espacios dedicados al ocio y la construcción de hoteles de lujo, una iniciativa que surgió del empresario suizo César Ritz. En el cambio del siglo XIX al XX el turista norteamericano desbanca al inglés –hasta entonces el más viajero– un turismo adinerado, de la alta burguesía, que ahora se interesa por las dos grandes capitales del viejo continente, París y Londres, por los pai-

sajes de Suiza y las ciudades italianas rebosantes de un patrimonio artístico harto reconocido. España permanece desconocida y sin estar preparada para acoger al nuevo viajero, por ello se hace imprescindible la renovación de alojamientos, carreteras y ferrocarril.

Fue, pues, la reforma del hospedaje uno de los objetivos prioritarios que abordarán las primeras estructuras administrativas del turismo, intentando emular las nuevas instalaciones que, como en París y Londres, se habían realizado para responder a las exigencias de los visitantes que viajaban por placer y buscaban un hospedaje confortable y sofisticado. Para responder a estas premisas César Ritz creó en 1898 un hotel en París, dos años antes de que se celebrara la gran Exposición Universal de 1900, eligiendo como sede una gran residencia sita en la plaza Vendôme, un palacete del siglo XVIII. La razón de esta elección resulta obvia, según Perla (2009-2010) *Hasta ese momento, los viajes y desplazamientos, digamos que realizados al margen de las obligaciones puramente profesionales y dentro del ámbito del placer, venían llevándose a cabo siempre que hubiera una residencia a la que acudir. Por supuesto, los únicos que podían permitirse tales lujos eran los miembros de las clases pudientes. De ahí que los primeros hoteles modernos surgieran con el atractivo obligado de ofrecer unos servicios, atención y ambientes que recordaran al de las mansiones de la alta sociedad, incluso que los superaran en prestaciones.*

La creación del Hotel Ritz, y desde entonces de un "sistema Ritz", consiguió la transformación revolucionaria de un nuevo concepto de servicio que acogieron las principales ciudades de Europa, como Londres, que inauguró su hotel en 1906 bajo el patrocinio del rey Eduardo VII, y cuyo diseño fue ideado por el mismo arquitecto que trabajó para César Ritz en París, Charles Mewes, incorporando toda una serie de elementos distinguidos, como jardines, restaurantes, galería acristalada, atmósfera palaciega, cuartos de baño en las habitaciones, suites, sistema de ventilación, y que le convertirían en el verdadero especialista en materia de hoteles. Su fórmula tuvo éxito, en tanto en cuanto respondía al movimiento y los desplazamientos cada vez numerosos de la nobleza y la alta sociedad que buscaban establecimientos adecuados.

Siguiendo la línea diseñada por Mewes, un estilo de corte francés, se inició en 1908 la creación del Hotel Ritz de Madrid. Resulta aclarador uno de los rasgos que propició su puesta en marcha: "*albergar en condiciones dignas al turismo extranjero*" –el turismo interior era prácticamente insignificante–. Por otro lado, se ha subrayado que existía otra cuestión de fondo: "*la perentoria necesidad de tener un lugar donde alojar a los mandatarios y representantes foráneos que acudieran a la corte*". El estudio de la construcción del Hotel Ritz madrileño resulta significativo para entender mu-



Hotel Ritz de Madrid en una fotografía antigua.

chos aspectos de la situación pre-turística en España. Además de ubicarse en una zona próxima a la estación de Atocha, el hotel se construyó en pleno eje Prado-Recoletos e inmediato a lugares de esparcimiento y recreo, lugares dedicados al ocio y al espectáculo y muy visitados para las clases madrileñas más favorecidas. Hay que añadir una razón que actúa como clave para explicar la apuesta por un hotel adecuado: en la boda del monarca Alfonso XIII con Victoria Eugenia, en 1906, los ilustres invitados tuvieron que alojarse en los palacios de la nobleza madrileña, una costumbre ya en desuso y que actuó de acicate para acelerar su costrucción. El Hotel Ritz de Madrid se inauguró en 1912, el mismo año que lo hacía otro hotel madrileño, el Palace, el hotel María Cristina de San Sebastián, proyectado también por el arquitecto Charles Mewes, y patrocinado por las instituciones municipales pues, al ser un lugar de jornada estival de la corte, quiso convertir la ciudad en lugar privilegiado de veraneo. Por último, es necesario relacionar la construcción de estos nuevos hoteles con las grandes Exposiciones Universales en las capitales europeas, Londres y París, un evento que fracasó repetidamente en Madrid con su intento de llevar a cabo una celebración semejante. La falta de un hospedaje adecuado no debe dejar de señalarse.

Y es que el objetivo de la captación de turistas está en el origen de la organización turística y este fin se operó en un momento en que la sociedad española todavía debe clasificarse de pre-industrial, tras la pérdida de sus colonias americanas y el desastre del 98, con un serio desfase con respecto a Europa, con un enorme desencanto intelectual ante la pobreza, el analfabe-

tismo y los más que débiles sistemas educativos y culturales. Pero el turismo era ya entonces una posibilidad llena de futuro y de revitalización de la economía, era un fenómeno social transformador de la realidad.

6. El siglo xx y las primeras estructuras administrativas españolas dedicadas al turismo

En este siglo se emprende desde el Estado, conocedor de los beneficios que reporta a la economía de la Nación, la organización administrativa del turismo. En ella, los bienes artísticos son prioritarios al igual que la variada naturaleza pues el objetivo es fomentar unos destinos de calidad que atraigan al viajero extranjero. El despertar de esta nueva actividad será beneficioso para el Patrimonio Histórico ya que recibirá la atención siempre reclamada desde las instituciones culturales y dará ocasión a emprender una conservación eficaz y a poner en práctica las teorías restauradoras del momento, pero esta excelente relación tendrá en el futuro sus luces y sombras cuando sufra a causa de una excesiva explotación.

El siglo xx se inicia con la reestructuración de la Administración del Estado. En 1900 se crea el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, cuyo titular es el Conde de Romanones, a este Ministerio se adscribe la Dirección General de Bellas Artes, instituida para la vigilancia y gestión de los bienes artísticos y ofrecer agilidad en el cumplimiento de los objetivos, por lo tanto responde a la preocupación del Gobierno de la Nación por velar de esa riqueza "*que tanto interesa al honor, la antigüedad y nombre de los pueblos*" como se había recogido en la Novísima Recopilación. De alguna forma, supuso la centralización de competencias del Patrimonio histórico.

El trabajo de la Dirección General de Bellas Artes en los primeros años de andadura discurre lentamente debido a que el "desvelo" por el Patrimonio no está acompañado de mayor dotación presupuestaria, sin embargo en su labor se debe mencionar el encargo del Catálogo Monumental de España o la continuación de la restauración de la catedral de León, verdadero laboratorio de discusión de los diferentes métodos de intervención.

6.1. La Comisión Nacional de Turismo

Es importante señalar la visión de futuro del Conde de Romanones cuando en 1905 propone al Rey la creación de una Comisión Nacional de Turis-

mo, adscrita al Ministerio de Fomento del que entonces es titular, porque en su pensamiento, además de perseguir la participación del Estado en la empresa turística, son prioritarios los bienes artísticos y la naturaleza, es decir, el Patrimonio, para impulsar la nueva actividad. Es decisivo para el viaje este Real Decreto de 6 de octubre de 1905, pues desde 1807 con la Novísima Recopilación de las Leyes de España no habían existido disposiciones oficiales que regularan la presencia de extranjeros en el reino

El Decreto fundacional de esta Comisión, primera regulación del turismo en España, es pionero respecto a otros países: Suiza establece su estructura administrativa en 1917, Austria su Verkehrsbureau, y Francia, la Office National de Tourisme, y la Cambre National d'Hotelerie, oficinas de organización, ordenación y propaganda, desde 1910 a 1917, que fueron un modelo que utilizará Italia en 1919, pero son propuesta posteriores a la Comisión, aunque se enmarquen en un contexto de interese comunes a Europa.

Por su interés, conviene leer detenidamente el decreto:

A propuesta del Ministro de Fomento, de acuerdo con mi Consejo de Ministros.

Vengo a decretar lo siguiente:

Art. 1º. Se crea una Comisión Nacional encargada de fomentar en España por cuantos medios estén a su alcance, las excursiones artísticas y de recreo del público extranjero.

Art. 2º. Esta Comisión estará presidida por el Ministro de Fomento y se compondrá de los vocales que él mismo designe.

Art. 3º. Entre los medios adecuados de fomentar la inmigración de excursionistas extranjeros, a cuyo estudio e instauración se consagrará desde el primer momento la Comisión Nacional que se nombra en el artículo anterior, estarán las siguientes:

a) formación y divulgación en el extranjero de itinerarios de viajes para visitar lo más fácil y provechosamente posible los principales monumentos nacionales, paisajes, etc.;

b) estudio y gestiones con las Compañías de Ferrocarriles para organizar y establecer tarifas especiales y trenes rápidos y confortables que partiendo de las fronteras, y si fuere posible de los puertos, conduzcan a los viajeros en estas excursiones, haciendo el viaje atractivo y cómodo;

c) concertar con Diputaciones, Ayuntamientos y otras entidades que fuese conveniente las mejora de los alojamientos, de los servicios relacionados con los viajeros, y cuanto pueda ser motivo lícito de atraer y retener a los súbditos de otras naciones;

d) publicar y difundir en el extranjero, en los idiomas convenientes, datos históricos, descripciones de nuestros monumentos y cuanto se considere útil para mejorar la apreciación de las bellezas artísticas y naturales, para el conocimiento de su historia y para despertar la curiosidad de los extranjeros;

e) cualesquiera otros trabajos y gestiones que a juicio de la Comisión nombrada y con la aprobación del Gobierno si fuese preciso, se consideren conducentes al propósito de favorecer la excursión a España del público extranjero.

Art. 4º- El Ministro de Fomento incluirá en el próximo Presupuesto del Estado cantidad que, a juicio de la Comisión nombrada, se considere necesaria a fin de atender a la impresión y propaganda de trabajos que se realicen en cumplimiento de los artículos anteriores.

Art. 5º. El Ministro de Fomento queda autorizado para dictar las disposiciones que sean necesarias a los efectos del presente decreto.

Dado en palacio a seis de octubre de 1905.

El Ministro de Fomento Conde de Romanones (Gaceta de Madrid nº 280 de 7-X-1905).

El Conde de Romanones conoce el desarrollo adquirido por las ciudades y zonas europeas receptoras de los viajeros de la Belle Époque: Biarritz, Costa Azul, Baden Baden o la misma San Sebastián y orienta las funciones de esta Comisión a captar al viajero extranjero como fuente de divisas que acelera la economía. Señala los destinos (art. 3º apartado a), enumera los campos en que se ha de actuar (art. 3º apartados b y c), subraya la importancia de proporcionar una información seria (art. 3º apartado d) para lo cual asigna los medios necesarios (arts. 4º y 5º).

El Decreto ofrece amplias expectativas no sólo para la nueva empresa sino también para el progreso general del país pues se promociona la imagen de España en el exterior. Se celebran distintos Congresos Internacionales de Turismo en ciudades españolas como los de Zaragoza (1908), San Sebastián (1909) o el Madrid en 1912 (la Comisión en esta fecha estaba disuelta, pero le corresponde la decisión). Este último, el V Congreso, fue decisivo a la hora de contemplar la importancia que poseía el patrimonio para la industria turística, pues contó con una sección especial dedicada a debatir medidas para conservar el carácter de las ciudades y edificios que atraían a los viajeros, acordaron nombrar monumentos nacionales a calles, barrios y hasta ciudades, propuso ordenanzas para embellecerlos, hizo hincapié en los aspectos de salubridad e higiene, así como itinerarios, catalogación, defensa y conservación. En cuanto a este último aspecto acordó acometer la cataloga-

ción del Patrimonio como medida de protección y se solicitó que se publicaran treinta y nueve inventarios monumentales que ya estaban finalizados. Proseguía de alguna forma una labor decimonónica que ya habían iniciado las Comisiones Provinciales de Monumentos y aconsejaba además las exposiciones fotográficas del Patrimonio Artístico. Por último, propuso la mejora del servicio de ferrocarriles, de carreteras y los alojamientos –se construyen como se ha referido los hoteles Ritz de Madrid y Barcelona, acordes al gusto del nuevo viajero–.

En este comienzo organizativo prevalece la perspectiva del Ministerio patrocinador, el de Fomento, es decir, atender a las obras de infraestructuras que lleven cómodamente a los destinos, por ello los monumentos nacionales permanecen en una lánguida dinámica gestionados por la Dirección General de Bellas Artes, aunque, no obstante, debe recordarse la redacción de la *Ley sobre Excavaciones Arqueológicas*, de 1911, con la cual se quiere aunar las distintas normativas del siglo XIX, así como el interés por hacer del patrimonio natural e histórico uno de los atractivos fundamentales de la oferta turística. A esta normativa le sigue la *Ley sobre la Conservación de Monumentos Histórico-Artísticos* de 4 de marzo de 1915 cuyo fin seguía siendo evitar el expolio nacional y objetivo que no se cumplió, habida cuenta de las gestiones del conocido Arthur Byne y la venta y salida de piezas artísticas y monasterios enteros con destino a Estados Unidos.

6.2. El Marqués de la Vega-Inclán y la Comisaría Regia de Turismo

La Comisaría Regia del Turismo sustituye por Real Decreto de 19 de junio de 1911 a la Comisión Nacional de Turismo y nace con mayor poder ejecutivo. Para abordar diligentemente el proyecto que emprende pasa a depender directamente de la Presidencia de Gobierno de José Canalejas. A su frente está el Comisario Regio y ocho funcionarios ministeriales. Asimismo se establece una Junta Superior de Turismo formada por personalidades cuyas atribuciones se determinan por el Comisario Regio. La Comisaría tuvo una larga vida, diecisiete años, hasta abril de 1928, en que fue sustituida por el Patronato Nacional de Turismo.

Es importante resaltar que en la *Exposición de Motivos* del Real Decreto permanecen los Bienes Artísticos como principal destino del turismo, que insiste en la conservación de la riqueza artística, y que no sólo considera la

perspectiva del viajero extranjero, sino que también abre las puertas al turismo interior. El articulado decretado resulta aclaratorio:

> *1º Proponer las medidas conducentes a la vulgarización de los conocimientos elementales del arte y al aumento de la cultura artística colectiva.*
>
> *2º Vigilar la conservación eficaz y procurar la exhibición adecuada de la España artística, monumental y pintoresca.*
>
> *3º Promover y sostener las relaciones internacionales que las necesidades de la época actual exigen en materias artísticas.*
>
> *4º Facilitar el conocimiento y el estudio de España, procurando la comodidad de los alojamientos, la seguridad y rapidez de las comunicaciones y el acceso a las bellezas naturales y artísticas de nuestra Patria.*
>
> *5º Desarrollar, por los métodos más eficaces, las relaciones espirituales, sociales y económicas que enlazan América con España.*

Se deduce claramente que el destino histórico-artístico, así como paisajístico, es uno de los motores principales de la actividad turística y así es hasta su masificación en los años sesenta. El objetivo del planteamiento del decreto no es tanto, como puede comprobarse, la obtención de ingresos, sino una recuperación del prestigio, de la conciencia y de la identidad nacional.

El Marqués de la Vega-Inclán, es el verdadero artífice de los éxitos de esta Comisaría. Su gestión debe enmarcarse en el contexto europeo y estadounidense. El mismo fue un incansable viajero, una figura inscrita dentro del regeneracionismo y relacionado con la Institución Libre de Enseñanza, entre sus amistades destacan la de Archer M. Huntington, Manuel Barto-



Casa de El Greco en Toledo.

lomé de Cossío, Joaquín Sorolla o Aureliano de Beruete. Era ya conocido con anterioridad a la Comisaría por haber donado la Casa del Greco al estado con un buen depósito de obras del artista. Experto en arte, marchante activo, conocedor de la organización de los museos más importantes de Europa, diseño un programa de gestión turística con el fin de revitalizar la economía nacional. Promocionó un turismo de alto nivel que introdujo a la península en los circuitos del turismo europeo, pero sus objetivos se vieron reducidos al desencadenarse la Primera Guerra Mundial pues no se recibió la afluencia de viajeros esperada. Sin embargo, en este tiempo aprovechó para divulgar la imagen de España y acometer la puesta a punto de los lugares receptores, emprendiéndose distintos proyectos culturales.

Partiendo de un profundo conocimiento de la realidad española, la actuación del Marqués y de la Comisaría se puede resumir en una serie de ejes principales.

Infraestructuras de comunicación viaria y ferroviaria

Como se ha indicado las deficiencias eran más que notables en la península. La Comisaría intentó modificar la situación estructural e influir en la mejora de la entrada de viajeros que, a comienzos de siglo, lo hacían en su mayoría por medio de transportes marítimos, por los puertos cantábricos, del Mediterráneo y del Atlántico, como paso obligado para acabar recalando en Francia, Italia o Inglaterra. De alguna forma, las gestiones encaminadas a potenciar el desembarco en ciertos puertos, proponiendo viajes e itinerarios organizados al interior, supresiones de visados para los viajeros y fijando tarifas de trenes especiales al interior, propiciaron el conocimiento de numerosas ciudades monumentales. Fue el caso del itinerario que organizó desde Cádiz y Algeciras hasta Granada, pasando por Málaga, y el proyecto de una carretera de Madrid a Sevilla, pasando por Mérida.

La Comisaría Regia pidió insistentemente al gobierno la conclusión de muchos tramos ferroviarios y la apertura de nuevos trayectos, pero sobre todo pidió al Ministerio de Gobernación la puesta al día de correos y telégrafos, otra de las lacras que mermaban el interés del antiguo viajero, y que ahora el turista requería.

Otra insistencia de la Comisaría Regia al gobierno fue el desarrollo de vías para el cada vez más numeroso tránsito automovilístico, entre las que destaca la carretera de Madrid-Toledo, propuesta al amparo de la recién inaugurada Casa del Greco. El marqués de la Vega-Inclán conoció a Cossío

cuando el historiador estaba preparando un libro sobre el pintor cretense (*El Greco*, 3 vols., 1907). Fruto de la investigación llevada a cabo es la localización de la supuesta casa donde vivió el Greco, con este motivo el Comisario Regio le escribe una carta en la que comenta la situación de los Bienes histórico-artísticos y apuesta por una relación armónica y fructífera con el turismo: "*... es hoy una realidad la Casa del Greco. Quién sabe si esta modesta obra precursora será punto de partida ejemplar para sacudir la indiferencia y miseria espiritual por lo que hoy se desmorona y yace una gran parte de nuestra riqueza monumental. Ojalá también atraiga muchedumbre que acuda a rendir homenaje al Greco y a la cultura patria, favoreciendo los intereses de la sin par Toledo*".

INFRAESTRUCTURAS HOTELERAS Y RED DE ALOJAMIENTOS

Un aspecto digno de atención, entre lo realizado por la Comisaría Regia, fue la puesta en marcha de un nuevo tipo de hospedaje ya que en él confluyen toda una serie de ideas pioneras que benefician y ponen en relación el Turismo, la conservación del Patrimonio artístico y la problemática restauradora.

En respuesta a la demanda del viajero de principios de siglo se habían construido, como hemos visto, grandes hoteles como el Ritz y, con posterioridad, el Palace en Madrid, el Ritz de Barcelona, el Real de Santander, el Carlton en Bilbao, el Miramar de Málaga, el Alhambra Palace de Granada, el Felipe II de El Escorial, el gran Hotel de la Toja, etc., pero anticipándose a todos se había empezado a construir en Granada otro hotel de lujo, la Alhambra de Benalúa, a instancia del marqués y que una vez acabado inició el Hotel Duque o de Sierra Nevada, mientras que en Ceuta promovía el Palace África.

Con todo faltaban los hoteles medios que satisficieran a un público más amplio, de menor poder adquisitivo, como era también objetivo que esperaba atraer. La clarividencia del Marqués de la Vega-Inclán es evidente cuando, ante la Federación Hotelera Española, dijo: "*El pequeño hotel rural de ciudades de no excesivo vecindario, pero sí de algún interés artístico, es lo que nos debe preocupar a todos y en lo que en estos momentos se ocupa la Comisaría Regia de Turismo. El automovilismo, en evidente progresión, hará frecuente el tránsito por nuestras carreteras, y no bastará que los 7.000 kilómetros que construye el Circuito Nacional, al que pertenezco, estén más o menos terminados. El complemento es la cons-*

trucción de pequeños hoteles o paradores de cierto confort, para satisfacer las modernas necesidades, y para todo esto confío en la asidua colaboración del Gobierno, que seguramente concederá elementos y facilidades para realizar esta empresa".



Alfonso XIII contemplando el Alcázar de Sevilla desde la Hospedería de Santa Cruz.

Comienza a implantarse este tipo de alojamiento con la Hospedería de Santa Cruz en el barrio del mismo nombre de Sevilla como iniciativa privada del marqués. Con el fin de albergar a los visitantes de la Exposición Iberoamericana de 1929, se rehabilitaron tres pequeñas casas del barrio manteniendo las características populares de su arquitectura: encalados, azulejos, patios, surtidores y decoración típicamente andaluza, trabajos que iban aparejados al abastecimiento de aguas, alcantarillado, alumbrado y pavimentación. Esta obra no sólo evitó la degeneración de este antiguo barrio sevillano sino que también dinamizó la zona. Recordemos que el dar nuevo uso a edificios que han perdido su función para preservarlos es una práctica habitual en la historia de la conservación que ha salvado de la ruina a muchas obras del pasado y que en Sevilla, aplicándose por primera vez la Ley de Casas Baratas, promulgada en 1911, se convertía en un modo de hacer que sería adoptado por los teóricos de la restauración y codificado en los primeros documentos publicados, como se desprende del pensamiento restaurador de Giovannoni y se reflejaría en Carta de Atenas de 1931.

A la Hospedería de Santa Cruz le siguieron el Parador Nacional de Gredos en 1928 y el de Mérida inaugurado en 1931, ya disuelta la Comisaría, y que fueron el origen de la posterior Red de Paradores Nacionales y Albergues de Carretera, hoteles de carretera adaptados a los estilos regionales y a las necesidades de cada localidad. Esta fórmula es, sin duda, la anticipación más oportuna de la Comisaria a la demanda turística y que en décadas se extendería a cada vez más amplias capas de la población, siendo uno de los pilares más interesantes de su política. Para los paradores se seleccionarán edificios históricos, castillos, conventos o palacios, adaptados a su nueva función hotelera con algunas variaciones.

El marqués fue una de las primeras figuras del siglo en viajar a Estados Unidos e Inglaterra para promocionar nuestro país en el exterior. Para ello elaboró una cuidada labor diplomática con embajadores y personalidades de interés. Consciente de la importancia de dar a conocer lo que se quiere impulsar, la Comisaría centró la atención desde el primer momento en preparar su participación en las grandes exposiciones internacionales. La experiencia sirvió para dar a conocer España en un mercado emergente como el de Estados Unidos. La Comisaría envió más de treinta mil ejemplares de libros, folletos y fotografías para un Congreso Internacional dedicado al Turismo, respaldado por el coleccionista Archer M. Huntington y su fundación, la Hispanic Society. Se apoyó la participación en las exposiciones celebradas en Nueva York y Filadelfia con el título "Obras de Turismo en España".

Otro punto que intentó la Comisaría fue la apertura de oficinas de turismo en el exterior, en las cuales ofreció su diseño de rutas turísticas. En esta línea fue de los primeros en diseñar y promocionar una imagen o marca del país, puede decirse que el primer slogan publicitario al proponer el *Sunny Spain* para la Exposición de Londres de 1914 que estaba dedicada a España. Unos años antes, en 1912 y con motivo del V Congreso Internacional de Turismo, celebrado en Madrid, inició un medio propagandístico de gran efectividad: el cartel, claro síntoma del éxito de las reproducciones litográficas.



La Casa del Greco de la colección "El arte en España".

Con el fin de difundir, pero también de fomentar el conocimiento de la historia y la cultura entre el público, se editaron durante la vigencia de la Comisaría cerca de doscientos títulos entre los que cabe destacar una colección de libros de bolsillo para divulgar los tesoros artístico nacionales, *El arte en España*, y cuyos autores fueron figuras relevantes del momento como Elías Tormo, Gómez Moreno, Vicente Lampérez o José Ramón Mélida, entre otros. Se publicaron un total de 24 monografías, dedicadas a ciudades como Ciudad Rodrigo, Alcalá de Henares o Aranjuez, a edificios, como la catedral de Burgos, el Palacio Real de Madrid o La Alhambra de Granada y a pintores,

como Velázquez o Goya. Hay que añadir las Guías de distintas ciudades en las que se proponían itinerarios y excursiones, de carácter didáctico, conocidas como *Itinerarios populares*, como por ejemplo el de *Sevilla, Jerez, Cartuja. Itinerarios de excursiones*; la dedicada a Toledo, escrita por Manuel Bartolomé de Cossío, y otras sobre parajes naturales como las de Gredos, La Pedriza o Sierra Nevada. Las publicaciones, cuya edición acabaría asumiendo la Dirección General de Bellas Artes a partir de 1927, fue una apuesta decisiva ante la pobreza bibliográfica de temas artísticos y de autores españoles.

La campaña de propaganda de la Comisaría Regia se dirigió igualmente a los profesionales de la arquitectura, realizando exposiciones fotográficas de la conservación llevada a cabo de los monumentos intervenidos en el VII y VIII Congreso Nacional de Arquitectos.

Conservación y rehabilitación de monumentos

Al margen de la ya mencionada Casa del Greco y la Hospedería de Santa Cruz –con el que iba aparejada toda una remodelación urbanística del barrio sevillano–, la recuperación de monumentos urbanos fue una de las preocupaciones del artífice de la Comisaría. En cuanto a la conservación de la riqueza monumental se patrocinaron distintos proyectos para subsanar el abandono en que se encontraba y poder mostrar toda la belleza del Patrimonio de la nación, intentando frenar el deterioro de algunos conjuntos, como algunos lienzos de las murallas de Ávila, financiando reparaciones de iglesias y monasterios, como el de Leyre en Navarra. El proyecto más importante se realiza en Sevilla donde se interviene en los jardines del Alcázar y se restaura el recién descubierto Patio del Yeso. Apoya las intervenciones de conservación de La Alhambra y El Generalife, la restauración de la Casa de los Tiros en Granada. Otras actuaciones se centran en Valladolid donde se establece la Institución


COMISARÍA REGIA DEL TURISMO
Y CULTURA ARTÍSTICA

MONUMENTOS
ROMANOS
DE ESPAÑA

NOTICIA DESCRIPTIVA

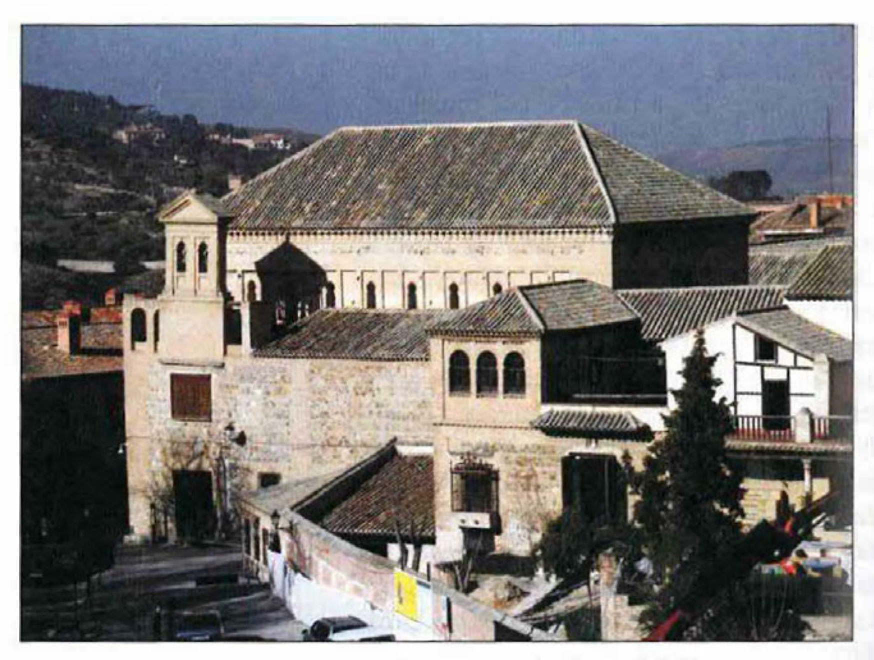
JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

MADRID

Estudio de José Ramón Mélida, publicado por la Comisaria Regia de Turismo (1923).

Cervantina. En Toledo se interviene en la Sinagoga del Tránsito, que comprende un museo de Arte Hispanojudío y Sefardí, una biblioteca y jardines pero quizá lo más relevante porque hoy día sigue atrayendo la visita del turismo es la adaptación de la casa y museo del Greco. A la labor de la Comisaría hay que añadir el Museo Romántico, que como el anterior suponen en España la implantación de un tipo museístico inexistente, la de los "museos de ambiente", y el Museo Nacional del Turismo o Museo Gráfico de Historia Granadina

En la figura del Marqués, el artífice de la Comisaría Regia, hay un trasfondo ideológico muy próximo al *regeneracionismo*, a la Institución Libre de Enseñanza, en tanto en cuanto coincide con el deseo de revalorizar la historia y la cultura de la península, pero también es cierto que, historiográficamente, las sombras y las dudas acechan a esta figura principal de la historia del turismo. Si bien es cierto que su política gestora y cultural resulta pionera y que está ligada a la historia del patrimonio cultural español, sus planteamientos en cuanto a la conservación y restauración se han ido cuestionando progresivamente. Sus intervenciones, empeñadas en asumir un *estilo sevillano*, como en el caso del barrio de Santa Cruz, o un *estilo español* en otras zonas, inspirado en una tradición constructiva idealizada, como el neomudéjar toledano, que responde a una imagen interesada, no deja de ser un lenguaje artificial, en ocasiones



Vista de la Sinagoga del Tránsito y la Casa del Greco.

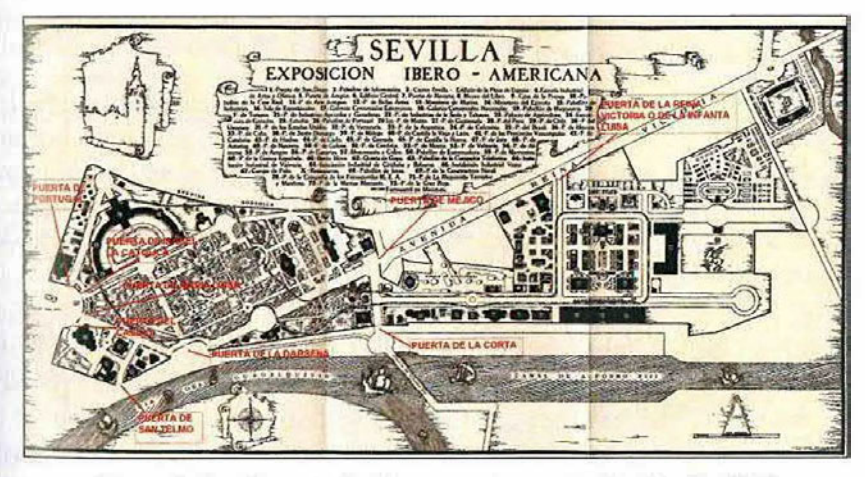
folclorista y pintoresco, pura escenografía pastiche para atraer al turista. Las rehabilitaciones de muchos paradores, que asumirá desde 1928 el Patronato Nacional de Turismo, perpetuarán esta visión, con una falta de rigor que provocarán transformaciones perturbadoras, realizadas sin memorias, ni planos, ni investigación sobre el monumento histórico-artístico para eclosionar en lo que se ha denominado "estilo parador".

Por otro lado, sus métodos para conseguir fondos e invertir en rehabilitaciones no siempre han contado con el aplauso de los historiadores. Fue un activo marchante y aprovechó el tirón del descubrimiento del Greco y el nulo control gubernamental en la salida de obras de arte al extranjero para ventas irregulares ante la necesidad de obtener recursos y así conseguir financiar algunos de los proyectos de la Comisaría.

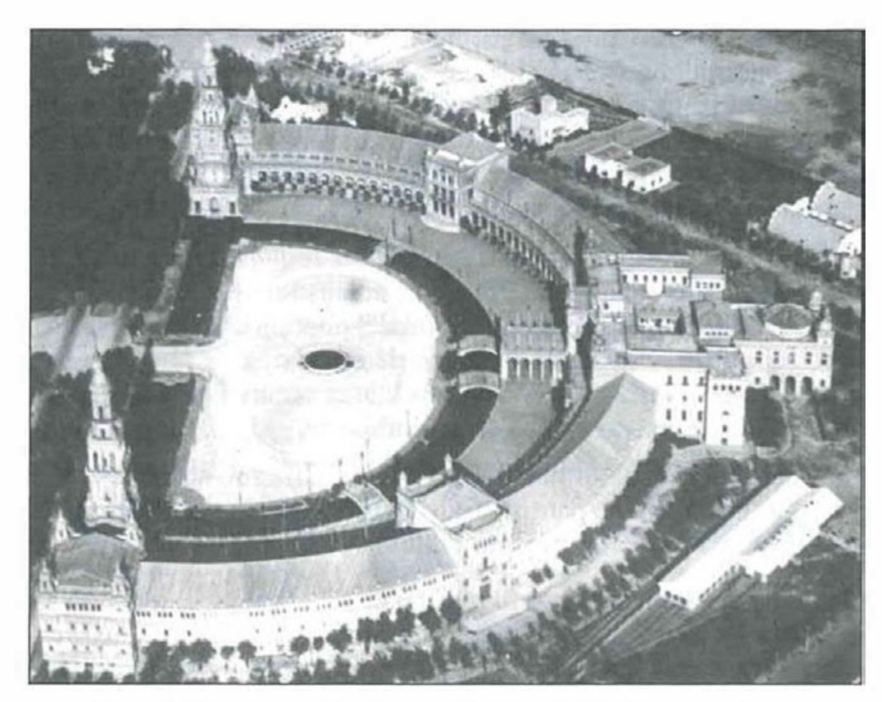
Con todo, su gestión al mando de la Comisaría fue absolutamente pionera, al ligar íntimamente patrimonio y turismo, por lo que preconizó ya un aspecto actual, como es el turismo cultural y natural, un término acuñado mucho después.

6.3. *El Patronato Nacional de Turismo*

El Patronato Nacional de Turismo sustituye a la Comisaría Regia en 1928 por Real Decreto de 25 de abril. Para entonces ya se había creado por Real Decreto, en 1926, la Junta Central del Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional.



Plano de las Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.



Plaza de España realizada para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

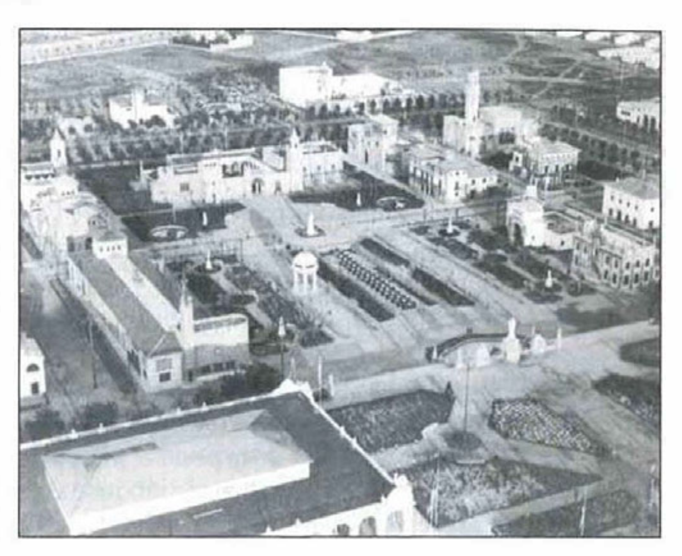
La organización administrativa del nuevo organismo dedicado al turismo dependerá ahora del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y se prolongará hasta 1936-1939. Tan amplio período se ve afectado por graves situaciones políticas: la gran depresión económica de 1929, la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930), la proclamación de la II República, el estallido de la Guerra Civil, hechos que inciden en las distintas reestructuraciones que sufre este Patronato.

En la exposición de motivos del Decreto de 1928 se justifica la creación de este Patronato aludiendo al progreso "muy estimable" realizado durante los tres últimos años con "mínimos" recursos, por lo que si se quería lograr un desarrollo mayor era necesario dar un impulso a la organización turística, sobre todo teniendo en cuenta las próximas celebraciones de las grandes Exposiciones de 1929, la Iberoamericana de Sevilla y la Internacional de Barcelona, y *las singulares atracciones que ofrece España al viajero por la magnificencia de su Arte, la belleza de su territorio y el interés vivísimo de su Historia.* Con el respaldo del Estado intentará dar continuidad a los objetivos de la Comisaría Regia

Interesa resaltar que los Bienes artísticos siguen siendo el principal objetivo o punto de destino de la actividad turística y que el articulado del

Decreto recoge el concepto de Bien Artístico que se ha plasmado en el Decreto-Ley de 1926, sobre el Tesoro Artístico Nacional –por el que se rige el Patrimonio de la Nación hasta la Ley de 1933–, otro hito que supuso un espaldarazo a la política de conservación con la creación de un cuerpo de técnicos restauradores. En 1929 se crea el Servicio de Conservación de Monumentos Históricos, por el cual el territorio nacional se divide en seis zonas con el objetivo de proteger y restaurar el patrimonio, zonas que estarán dirigidas por un arqueólogo o historiador (comisario de zona) y un arquitecto (arquitecto conservador de zona).

La organización del Turismo y la política de Bienes artísticos, aunque gestionados desde instituciones diferentes, continúan juntos el camino. Ahora bien, las funciones asignadas a este Patronato dejan ver el inicio del distanciamiento futuro pues al entenderse el turismo cada vez más exclusivamente desde una perspectiva económica, se va a dar prioridad a la gestión técnica: propaganda, agencias, guías, mejora hotelera y de restaurantes, favoreciendo destinos muy dispares, pero que podían ser rentables. Para ello pide la colaboración de *todas las entidades culturales de hidrología médica, playas y balnearios, deportivas, alpinas, ferroviarias, clubes de automovilismo, aviación, etc...* De este modo, el Bien artístico empieza a difuminarse en lo cultural, con lo cual, conforme evoluciona la sociedad del ocio, surgirán nuevos destinos, quizá más atractivos, que arrebatarán la primacía al Patrimonio Histórico-Artístico. Desaparece la ecuación turismo igual arte que había presidido la gestión de la anterior Comisaría Regia y se abre paso la concepción de una empresa compleja a la que se considera *fuente de riqueza y prestigio nacionales*. Cuando a los Bienes Patrimoniales se les conceda igual valoración, volverán a coincidir los objetivos, pero habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que se formule el concepto de Bien Cultural. Mientras tanto los Monumentos histórico-artísticos del siglo XIX y la ciudad tradicional serán objeto de atención, pero también de destrucción.



Vista aérea de algunos pabellones de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).

La estructura funcional del Patronato revela la evolución de la empresa turística. En un primer momento existen tres delegados generales responsables de Arte, Propaganda y Viajes. En la reorganización de 1930 se suprimen estas tres delegaciones especializadas y se establecen seis secciones: alojamientos, vías de comunicación, propaganda y publicidad, información-agencias en el extranjero, reclamaciones-asesoría jurídica, contabilidad, además de una Secretaría General, a la que compete: correspondencia, personal, estadística, archivo y bibliotecas. Es evidente la fuerte intención por conseguir una organización administrativa sólida que permita cumplir objetivos empresariales en los que la relevancia del destino es secundaria. Por otro lado, tenía entre sus cometidos la creación de nuevos museos, un archivo-censo de monumentos –que acabaría realizando el Centro de Estudios Históricos de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas– y una política de restauración.

Respecto a la labor realizada por este Patronato en relación a la conservación para la promoción de los monumentos como destino, se pueden señalar la restauración del Patio Trilingüe y el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares que responden a criterios restauradores historicistas, la continuación de la Casa de los Tiros en Granada, gracias a la labor de Antonio Gallego Burín o la creación de nuevos Museos como el de Covarrubias. Estas actuaciones se completan con las llevadas a cabo por la Dirección General de Bellas Artes en las que, poco a poco, se va superando el planteamiento historicista de Lámperez convirtiéndose en referente de los nuevos métodos restauradores la figura del arquitecto Leopoldo Torres Balbas a quien se deben los trabajos en la Alhambra desde 1923 hasta la guerra civil.

Como aportación de este Patronato que procura la conservación del Patrimonio Histórico, se debe resaltar la continuidad de la ya mencionada Red de Paradores Nacionales y Albergues de Carretera, cuya idea fue promocionar una serie de alojamientos, de propiedad estatal, con calidad y precio moderado. Este tipo de hospedaje favorecerá el desarrollo de un turismo pensado para un público de menor poder adquisitivo, pero numeroso, y romperá el círculo vicioso tan comentado por los antiguos viajeros acerca de la mala calidad de nuestros alojamientos que frenaban su venida. Algunos de estos Paradores se levantaron de nueva planta, pero para la mayoría se aprovecharon monumentos antiguos: conventos, monasterios, palacios señoriales e incluso castillos que se rehabilitaron con el fin de salvar la riqueza del pasado. Ejemplos son el palacio anexo al castillo de los Duques de Frías en Oropesa, inaugurado en 1930, el también palacio que perteneció al Deán Ortega en Úbeda, junto a las iglesias de Santa María y el Salvador, y el de Ciudad Rodrigo, adaptado al castillo de Enrique II, entre la barbacana y la Torre del Homenaje. Por último, es de subrayar el de Mérida, iniciado en

1928 en un antiguo convento-hospital de los Ermitaños o de los Hospitalarios del siglo XVIII y que se concluye en 1931. Con estos ejemplos se inicia la práctica de radicar también los paradores en el interior de los cascos históricos. El Patronato Nacional de Turismo fue el organismo que provocó un avance cuantitativo y significativo de la oferta hotelera.

Pero rehabilitación y adaptación hotelera fueron términos que en algunos casos no casaron bien. En algunos casos se consiguió, pero en otros esta política de paradores supuso tanto una alteración como una destrucción al realizarse sin el mayor respeto por el documento histórico, en unos momentos en que la práctica restauradora como su propia teoría estaba en permanente debate.

Un último apunte acerca de la tarea de este Patronato es el referido a la publicación de carteles, emprendido para *divulgar el conocimiento de España dentro y fuera de nuestra Patria* pues en su diseño participan importantes dibujantes del momento como Loygorri, Penagos o Juan Miguel Sánchez. Los dibujos acompañan a libros publicados como *Córdoba, corte de los califas*; *Burgos, maravilla gótica, tierra del Cid*; *Barcelona, la capital del Mediterráneo*, textos que corresponden al Departamento de Publicaciones y cuya dirección ocupaba el poeta Pedro Salinas.

El Patronato durante los primeros meses de la República pasa a denominarse Dirección General de Turismo, nombre que se olvida en la reorganización de diciembre de 1931. De esta remodelación del Patronato, ahora Dirección General de Turismo, interesa destacar que la vicepresidencia recae en el Director General de Bellas Artes y que de los seis vocales designados dos pertenecen al ámbito histórico-artístico, uno figura por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid y otro por el Centro de Estudios Históricos, los cuatro restantes corresponden a los Ministerios de Marina, Hacienda, Fomento y Economía. Como vemos, el Patronato con estas presencias no sólo recupera el interés del destino artístico sino que lo potenciará como medio de que cumpla las expectativas culturales formuladas en la recién proclamada Constitución de 1931.

El comienzo de la guerra supuso la paralización del turismo y por lo tanto cesaron las funciones del antiguo Patronato. El Patrimonio como en todo periodo bélico sufrió grandes pérdidas y se vio en el abandono ante preocupaciones más perentorias. Una vez finalizado el conflicto, al estructurarse la administración del Estado se estableció la Dirección General de Turismo dependiente del Ministerio de Gobernación la cual permanece hasta 1951 en que se crea el Ministerio de Información y Turismo, con el que se inicia el fenómeno de la expansión turística convirtiéndose en un verdadero movimiento de masas. Los resultados de esta Dirección General de Turismo debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial y la situación posbélica, se circunscriben en los

años cuarenta a la reforma normativa del sector, repercute en los Bienes del Patrimonio el departamento de Rutas Nacionales, a quien compete proponer los destinos que se intentan promocionar en el exterior.

Bibliografía

No existe un libro concreto para el estudio de este capítulo. El análisis de la visión artística en los relatos de viajes puede encontrarse parcialmente en numerosos estudios y, desde luego, en los textos, diarios y notas de los mismos viajeros. Por este motivo, se ha dividido este último apartado bibliográfico: por un lado los relatos de viajes y viajeros, bien en volúmenes compendiados como en una selección de los mismos de ediciones más recientes a las de su original publicación. Por otro lado, se incluye una bibliográfica de ensayos y estudios.

Compendio y repertorios sobre viajes y viajeros

GARCÍA MERCADAL, J. (1999): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, Junta de Castilla y León. En seis volúmenes recoge un amplio repertorio de viajes por la península ibérica desde la Antigüedad hasta el siglo xx. Se trata de un texto complementario para el historiador del arte y fundamental para la investigación en la valoración del Patrimonio histórico-artístico. Gran parte de la selección que en su día realizó García Mercadal para la editorial Aguilar y que recoge esta nueva edición de 1999, se ha vuelto a publicar paulatinamente de forma individual, muchos de ellos en ediciones críticas.

A continuación se han seleccionado algunos de los viajes más pertinentes para el alumno:

ABASCAL PALAZÓN, J.M. (2012): *Ambrosio de Morales. Las antigüedades de las ciudades de España.* edición crítica. Madrid, Real Academia de la Historia

ARIAS ABELLÁN, C. (2000): *Itinerarios Latinos a Jerusalén y el Oriente Cristiano*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

BOSARTE, I. (1978): *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, Turner.

FORD, R. (1981): *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*, Madrid, Turner.

GAUTIER, T. (2008), *Viaje por España*, Valladolid, Editorial Maxtor.

Liber Sancti Jacobi "Codex Calixtinus": Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

MAÍLLO SALGADO, F. "Viajes del andalusi Ibn Yubayr al Oriente" *Arbor* CLXXX, (marzo-abril 2005). MARINAS, J. M. y THIEBAUT, C. (1994) (ed.): *Michel de Montaigne. Diario del Viaje a Italia*. Madrid, Ed. Debate-C.S.I.C.

MORATIN, L. F. de (1988), *Viaje de Italia*, Madrid, Ed. Alertes.

MÜNZER, J. (1991): *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, Ediciones Polifemo.

PÉREZ PRIEGO, M.A. (ed.) (2004): *Viajes medievales II. Embajada a Tamorlán. Andanzas de Pero Tafur. Diarios de Colón*, Madrid. Ed. Fundación José Antonio de Castro.

PONZ, A. (1988): *Viaje de España*, 4 vols., Madrid, Aguilar.

PONZ, A. (1988): *Viaje fuera de España*, Madrid, Aguilar.

ROBLEDO, R. (ed.) (2008): *William Bradford: Viaje por España y Portugal. La Guerra Peninsular 1808-1809*. Salamanca, Caja Duero.

RUBIO TOVAR, J. (ed.) (2005): *Viajes medievales I. Libro de Marco Polo. Libros de las Maravillas del Mundo de Juan de Mandadilla. Libro del Conocimiento*. Madrid., Ed. Fundación José Antonio de Castro.

SÁNCHEZ MOLLEDO, J.M. y NIETO CALLÉN, J.J. (ed.) (2006): *Pedro Rodríguez de Campomanes. Viajes por España y Portugal*, Madrid, Miraguano ediciones.

Ensayos y estudios sobre viajes y viajeros

AZNAR VALLEJO, E. (1994): *Viajes y descubrimientos en la Edad Media*. Madrid, ed. Síntesis

CABAÑAS, M., LÓPEZ-YARTO, A., RINCÓN, W. (2011): *El arte y el viaje*. Madrid, C.S.I.C

CALVO SERRALLER, F. (1995): *La imagen romántica de España*, Madrid, Alianza.

CATÁLOGO de la Exposición *Las Misiones Pedagógicass, 1931-1936* (2006). Madrid, Ministerio de Cultura.

CHECA CREMADES, J.L. (1992): *Madrid en la prosa de viaje (siglos XV, XVI y XVII)*, Madrid, Comunidad de Madrid.

CHECA CREMADES, F. y NIETO ALCAIDE, V. (ed) (2009): *Ciudades del Siglo de Oro "las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde"*. Madrid, El Viso editorial.

FREIRE, A.Mª. "España y la literatura de viajes en el siglo XIX". *Anales*, 24, 2012

GARCÍA MELERO, J.E. (2002): "Publicaciones periódicas, colecciones y libros de viajes duran el siglo XIX" en *Literatura española sobre Artes Plásticas, Vol 2. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Encuentro. Texto que recoge las publicaciones e impresos más importantes para el estudio de la visión y proyección del arte español.

GARCÍA SIMÓN, A. (ed.), (1999): *Castilla y León según la visión de los viajeros extranjeros*, Salamanca, Junta de Castilla y León

GONZÁLEZ CLAVERÁN, V. (1994): "Nueva España y el arte científico de la Ilustración" en M.L. SABAU GARCÍA: *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva Esapaña*, Mexico.

GUERRERO, A.C. (1990): *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar. Ensayo muy adecuado para e l estudio del *Grand Tour* que analiza numerosas interpretaciones lanzadas por los viajeros británicos sobre el pasado histórico, las costumbres hispanas y las manifestaciones culturales.

KRAVEL HEREDIA, B. (1986): *Viajeros británicos por Andalucía, de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*, Málaga. Para el ámbito andaluz es el mejor estudio sobre la literatura viajera desde la Ilustración al Romanticismo, con un riguroso análisis del contexto histórico y una exhaustiva selección de viajeros.

LADERO QUESADA, M.A. (1992): *El mundo de los viajeros medievales*, Madrid, Anaya.

LITVAK, L. (ed) 1984): *Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Barcelona, Laertes ediciones

MARTÍ-HENNEBERG, J. (2011): "El excursionismo: entre la ciencia y la estética". *Scripta Vetera. Edición electrónica de trabajos publicados sobre Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, vol. XV, http://www.ub.edu/geocrit/nova.htm.

MARTINEZ GARCÍA, L. (coord) (2011): *El Camino de Santiago. Historia y patrimonio*. Burgos, Universidad de Burgos.

MACZAC, A. (1996): *Viajes y viajeros en la Europa Moderna*, Barcelona, Omega. Siendo un ensayo generalista, es fundamental para el estudio de los viajes de los siglos XVI y XVII; en algunas de sus páginas se detiene en la apreciación que el viajero ofrece sobre las manifestaciones artísticas, igualmente refiere algunos comentarios de los viajes de artistas.

MENÉNDEZ ROBLES, M.L. (2006): *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del Turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio.

MORÈRE, N. (2009) (Coord): *Viajes en el Mediterráneo Antiguo*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces

PARDO, A. (1989): *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Como indica el título es uno de los pocos estudios que aborda el análisis de los contenidos de este capítulo, pero ceñido exclusivamente a la perspectiva de los viajeros franceses, desde Alexandre Laborde hasta Pierre Paris. Puede considerarse un clásico y resulta muy útil.

PERLA, A. (2009/2010): "El Hotel Ritz de Madrid. Apuntes históricos y antecedentes: El Tívoli y Real Establecimiento Tipográfico" en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, tomos 22-23.

RAMÍREZ, J.A. (1983): "De la *ciudad ideal* a la *ciudad maravillosa*. El pensamiento urbano grecohelenístico y las Siete Maravillas del Mundo Antiguo" en *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Madrid, Alianza Editorial

ROBERTSON, I. (1988): *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*. Madrid, Serbal-CSIC. Abarcando el periodo de la Ilustración y el Romanticismo el autor recoge ampliamente los libros escritos por los viajeros ingleses, analizados cronológicamente, resume los itinerarios y extracta en párrafos y citas numerosos comentarios que, entre otros aspectos, atañen al Patrimonio histórico-artístico de la península.

SERRANO, M. M. (1993): *Las Guías urbanas y los libros de viajes en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido*. Barcelona, Publications Universitat de Barcelona.

VILLAR GARCÍA, M.B. y PEZZI CRISTOBAL, P. (edit.) (2003): "Los extranjeros en la España Moderna". *Actas del I coloquio internacional*. Málaga, Gráficas Digarza, S.L.

Tema 4

LA RESTAURACIÓN: ORÍGENES, DESARROLLO Y RENOVACIÓN

Esquema de contenidos

1. Introducción: los orígenes restauradores.
   1.1. Sobre intervenciones en el Mundo Antiguo y Medieval.
   1.2. Prácticas durante el Renacimiento y el Barroco.
   1.3. La Ilustración, la arqueología y la restauración neoclásica.
2. La doctrina restauradora de Viollet-le-Duc.
3. Las teorías conservacionistas de John Ruskin.
4. La restauración violletiana en España.
5. La renovación de los métodos restauradores. Lucca Beltrami.
   5.1. Camilo Boito y Gustavo Giovannoni.
   5.2. Las corrientes restauradoras en España durante el primer tercio del siglo XX.
   5.3. La restauración conservacionista hasta la Segunda República (1939).

1. Introducción: los orígenes restauradores

El objetivo prioritario o la finalidad de la restauración es la conservación de la materia de la obra de arte, es decir, la representación de su integridad material en el futuro. Al mencionar **restauración** y **conservación**

comprobamos la proximidad de ambos términos para el estudio del Patrimonio o de los Bienes Culturales; conservar –mantener, cuidar o garantizar la existencia de un objeto– y restaurar –restablecer, reparar o recobrar dicho objeto para conseguir un determinado estado o estimación que antes tenía– son dos medidas complementarias, aunque ambos conceptos han supuesto también dos posturas enfrentadas, dos actitudes opuestas que han dado lugar a la búsqueda de nuevos términos, como los de **intervención**, **prevención**, **salvaguardia** o **mantenimiento** –tal y como se definieron en la Carta del Restauro de 1987–, para encontrar una alternativa intermedia y conciliadora.

Casi toda la terminología relacionada con el Patrimonio Cultural es reciente, pues los términos surgen paralelamente a una serie de fenómenos históricos característicos de la época contemporánea. **Conservar** y **restaurar** son conceptos modernos, que se fueron configurando desde finales del siglo XVIII, en especial la restauración que se convierte en una disciplina científica en el transcurso del siglo XIX.

Sin embargo, las labores de conservación y restauración son tan antiguas como la Humanidad. Hacer perdurar determinados objetos es algo inherente al ser humano. El interés por asegurar la existencia material de determinados objetos artísticos ha existido siempre, desde épocas remotas, aunque las intervenciones para conservar o restaurar carecieron de criterios culturales o de sentido crítico y científico, por lo que resulta muy difícil fundamentar el desarrollo del concepto de restauración, sobre todo durante el mundo antiguo y medieval al no tener apenas constancia escrita del proceso ni de los tratamientos realizados.

La restauración tiene mucho de interpretación y los criterios, interpretativos siempre, han variado a lo largo de la historia. De ahí, que se haya enunciado que "*restaurar signifique dialogar*", "*un diálogo con la obra artística*", en definitiva una actitud ante la historia y con la estética. Desde sus orígenes la restauración significa además *adaptación*, *imposición*, *renovación*, *revolución* y *sublimación*, y también *investigación*, conceptos en relación con la ideología, la religión, la política y la ciencia (Martínez Justicia, 2001). Los estudios apelan a una serie de factores técnicos, ideológicos, económicos y jurídicos para analizar la evolución histórica de la restauración, teniendo en cuenta aspectos como los materiales y técnicas, las ideas religiosas, el afán coleccionista o a la protección de la propiedad, por citar algunos de ellos (Macarrón, 2008). En muchos casos, la historia de la restauración antigua se ha basado en investigaciones arqueológicas, así como en textos y tratados conservados que han llegado hasta nosotros explicando unos métodos de trabajo que podrían entenderse como una práctica similar, o sinónima, de intervención, pensemos en los textos de Pausanias, en algunos pasajes de Suetonio, en la *Historia Natural* de Plinio o *Los Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio; una práctica que hoy consideraríamos como

"conservación y restauración preventiva": formas y lugares para construir, elección de materiales duraderos en piedras o maderas, protecciones de barnices y ceras, limpiezas, etc..., pero completamente alejadas del concepto histórico y documental, del principio informador que tendrá la restauración moderna (Martínez Justicia, 2001).

1.1. Sobre intervenciones en el Mundo Antiguo y Medieval

El deseo de que las obras de arte permanecieran puede trazar la línea de arranque de lo que podría llamarse una historia de la conservación y unos orígenes de la restauración. En Egipto, por ejemplo, y en otras culturas del Oriente Próximo la insistente idea de la eternidad avala ya de por sí la búsqueda de la conservación, y aunque la destrucción fue común en el transcurrir de las civilizaciones, más lo fue el interés por la reutilización, transformación y redecoración de las obras arquitectónicas y las manifestaciones plásticas. Ampliaciones, cambios y modificaciones, terminaciones de las grandes construcciones, en resumen intervenciones, fueron constantes en las sucesivas dinastías faraónicas y en los grandes conjuntos del Mundo Antiguo, en los que se asistió a la reconstrucción de ciudades completas destruidas por campañas bélicas, como fue el caso de Babilonia, y siglos más tarde, por ejemplo, la reconstrucción de Roma, tras los incendios provocados durante el mandato de Nerón, a cargo de Vespasiano. En este sentido es importante añadir que "*en la Antigüedad, las invasiones, conquistas y los contactos entre diversos países dieron lugar a influencias y mestizajes culturales que motivaron los instintos por conservar, recuperar o anular las manifestaciones de los antecesores, aliados o enemigos*" (Macarrón, 2008).

En la antigüedad grecorromana los templos –los lugares reservados para depositar los tesoros, los trofeos, las obras de arte– que eran demolidos o arrasados, eran reconstruidos con el fin de restablecer el aspecto original del edificio, como ocurrió con la Acrópolis de Atenas. En numerosos casos las actuaciones emprendidas pretendían reparar los efectos del pillaje, el robo o las destrucciones de las guerras, lo que en arquitectura suponía una reconstrucción radical. El caso del Partenón de la época de Pericles es un ejemplo más. En época helenística muchos de los relieves de los templos del periodo clásico se "restauraron" por estar gastados, con una interpretación tan nueva o tan libre que obliga a subrayar que los criterios desde la época antigua responden tanto a la innovación como a la adaptación al gusto del momento, un argumento que seguirá funcionando a lo largo de los siglos.

Roma heredó el concepto platónico de la mímesis para esa primitiva práctica de la restauración, aunque entre las restauraciones, o mejor dicho, reconstrucciones, más afamadas del mundo romano debe citarse la emprendida en el Panteón de Agripa, templo realizado en el año 25 a.C., una auténtica transformación o un concepto de innovación, que llevó a cabo el emperador Adriano y templo que con posterioridad volverá a ser restaurado por Antonino Pío y Septimio Severo.

En cuanto a la escultura se sabe de decretos que obligaban a los artistas a asegurar la conservación y la restauración de la obra. Se restauraron numerosas imágenes sagradas con el deseo de recuperar el aspecto original alterado de la obra, como la Atenea Parthenos y el Zeus Olímpico de Fidias. Se limpiaban las esculturas y de ciertos lavados se desprende intenciones de mantenimiento a base de productos, como el betún, que además de dar brillo a las imágenes de bronces, protegía y evitaba el óxido y la suciedad. Existen noticias de restauraciones cuyo único fin era la transformación iconográfica de la imagen, como el cambio de una Afrodita originaria de Corinto en la conocida Victoria de Brescia a partir de una corona de laurel y unas alas, en época de Vespasiano. Por otro lado, fue común el cambio de las cabezas en muchos originales, una *romanización* del arte griego, así como los revestimientos áureos, los apuntalamientos de miembros para sostener originales rotos o quebrados, etc.

Igualmente es bien conocida la condena de Cicerón a Verres y su abuso de poder por el expolio cometido en los santuarios y edificios públicos de Cilicia, en Anatolia, y luego de Sicilia, un auténtico pillaje para su deleite personal. La crítica del orador resulta significativa tanto de una práctica habitual en la historia del Patrimonio como del interés coleccionista de los altos dignatarios romanos, cuyo afán por conservar objetos artísticos fue un hecho notorio. Los plateros de Verres se ocuparon de extraer los materiales más nobles de los objetos y vasos expoliados para incorporarlos a nuevas formas y recipientes, absolutamente dispares de los primitivos. Era, por tanto, una clara readaptación o remodelación de un gusto personal, sin embargo expolios como el verriano acabarían desembocando en las primeras reglamentaciones para inventariar la riqueza artística, tanto la expoliada como la que se reivindicaba como herencia cultural de los antiguos griegos, iniciándose con ello una clara relación entre el Arte y el Derecho (Macarrón, 2008).

Plinio y Vitruvio mencionan el traslado de pinturas murales de Grecia a Roma, otra apropiación generalizada entre los romanos, y una práctica con un traslado complejo, pues la pintura era cortada, enmarcada y trasladada. Lo mismo ocurría con los mosaicos. Las críticas de esos autores se proyectaban en una época en la que ya se valoraba la *pátina* en los cuadros

de caballete –hoy prácticamente inexistentes, a excepción de los retratos del Fayún, de los siglos I-IV d.C.–, un concepto que sería definido siglos más tarde, y que preservaba a la pintura de polvo y suciedad. Esta *pátina*, alabada por Plinio al referirse a los métodos pictóricos de Apeles, desaparecía muchas veces con las limpiezas, algo que le haría exclamar la frase de "*la gracia de este cuadro se perdió por la torpeza de un pintor*" (Martínez Justicia, 2001).

En el afán del coleccionismo de la civilización grecorromana hay que recordar la copia de piezas y esculturas griegas por parte de los romanos, pues gracias a estas *reproducciones* se han perpetuado y conocido los originales, copias que han contribuido al estudio y a la clasificación de la historia del arte de la Antigüedad.

La Edad Media se inicia con un proceso destructor de las grandes obras del mundo antiguo, pero se reutilizaron otras muchas, cambiando su función y morfología en un nuevo contexto y con una nueva iconografía. Puede decirse entonces que restauración es sinónimo de reutilización. Aunque existió una clara voluntad de conservar, no existió una valoración histórico-artística. Tanto el Partenón como el Erecteion se convirtieron en iglesias cristianas en el siglo V, cambiándose la disposición y agregándose un ábside. Lo normal fue que los templos que no fueron canteras de piedra o mármol se reutilizaron como iglesias o basílicas cristianas, en otros casos antiguos mausoleos pasan a ser fortificaciones, como el castillo romano de Sant'Angelo. La inclusión de una pieza romana –la cabeza de la emperatriz Livia, en una cruz del siglo IX como cabeza de Cristo, perteneciente al Museo Diocesano de Colonia– es reveladora de los nuevos valores ideológicos que se aplican a ciertas piezas recuperadas, en otras palabras, del significado cristiano que se aplica a los temas paganos en una actitud claramente apologética.

Las invasiones bárbaras desencadenaron un proceso de expolio, destrucción e inmediato aprovechamiento y reutilización de materiales para otros usos, como murallas o fortificaciones, así como el abandono de numerosos monumentos saqueados, como el Coliseo, el Panteón de Agripa, o el Foro Romano. Eran edificios paganos cuyo material daba significado religioso a las nuevas construcciones, a la vez que se adaptaban a los nuevos cánones constructivos de la Alta Edad Media, mientras que las estatuas de bronce sufrieron la fundición para la acuñación de monedas.

Uno de los periodos más destructores fue el movimiento iconoclasta bizantino que no toleró las representaciones e imágenes religiosas ya que el pueblo y el monacato les atribuía poderes milagrosos y, por lo tanto, absoluta autoridad. Su prohibición y consecuente destrucción determinó no sólo el debate teológico sino la separación eclesial, amén de una pérdida

irreparable de la plástica de los comienzos medievales en los territorios del Mediterráneo oriental.

El Islam también tuvo una premisa iconoclasta y destructora, pero su capacidad de reabsorber nuevas técnicas y sistemas constructivos renovadores posibilitan la realización de nuevas aljamas con materiales –columnas y capiteles–, reaprovechados, cambiando la orientación, como ocurrió en la mezquita cordobesa, en la que además se sucedieron las ampliaciones desde Abderramán II. La lista de mezquitas, iglesias y catedrales cristianas construidas unas sobre otras sería interminable (Macarrón, 2008) y en las que, si se excava, todavía perviven restos primigenios muy anteriores. La conquista cristiana en la España medieval volverá a repetir el mismo criterio de reutilización consagrando al culto cristiano numerosas mezquitas de la mitad sur peninsular.

Las catedrales góticas terminadas sobre alzados y muros románicos delatan, en numerosas ocasiones, sus raíces prerrománicas y tardorromanas. La cripta de San Antolín en la catedral de Palencia es significativa. Las evoluciones técnicas, estructurales y lumínicas, o simplemente decorativas, alteraron e hicieron desaparecer muchos elementos anteriores; así lo hicieron los arbotantes góticos, las vidrieras y los nuevos estilos, formatos e iconografía de la pintura o la escultura.

Aunque no hay noticias precisas de intervenciones restauradoras, sí que se produjeron escritos, tratados, recetarios o contratos de obra. San Isidoro de Sevilla, el monje Teófilo y, por último, *El libro de Arte* de Cennino Cennini, del siglo XV, mencionan soportes, pigmentos y elaboración de colores, y recomendaciones que dejan atisbar algunas pautas técnicas que podían garantizar la conservación de las obras de arte.

Hubo en el Derecho medieval una regulación jurídica por medio de fueros, franquicias, contribuciones y expropiaciones para la financiación de construcciones como murallas, puertas, alcázares, catedrales. En Roma se promulgaron edictos para proteger los restos romanos. En los Fueros Reales y en las Partidas se incluyeron disposiciones y leyes para proteger los bienes de la Iglesia y los monasterios, prohibir las ventas y las enajenaciones de tesoros (Macarrón, 2008). En ocasiones excepcionales, como en La Alhambra, sí se dio una clara voluntad de conservación, pese a ciertas actuaciones que la desfiguraron.

Durante los últimos siglos medievales se produjeron intervenciones para terminar y actualizar las pinturas trecentistas, como informa Vasari –fuente esencial para indagar en las primeras prácticas restauradoras– con repintes y protección de barnizados. Se repararon los frescos del Camposanto de Pisa y los ciclos del Palacio Público de Siena. Muchos retoques eran en realidad cambios iconográficos de figuras como han demostrados los estudios radiográficos.

1.2. *Prácticas durante el Renacimiento y el Barroco*

Durante el Renacimiento se produce una nueva valoración del arte, aunque se carece todavía del concepto primordial: la consideración de la obra de arte como documento histórico. En estos momentos sólo interesan las obras de arte de la Antigüedad, el arte clásico romano por el que los humanistas sentían verdadera veneración, ya que ofrecía el parangón para la edilicia de la época moderna. Igualmente nace entre los cultos y poderosos el gusto por coleccionar objetos del pasado clásico y al abrigo de este interés surgen las investigaciones y estudios de la Roma antigua y los primeros trabajos arqueológicos que dan lugar al descubrimiento de la *Domus Aurea* de Nerón, partes del *Ara Pacis* o las primeras catacumbas, con los consiguientes restos de pinturas, esculturas y otras piezas que de inmediato se estudian, se dibujan, se restauran y se venden. Los textos, como *De urbe Roma* de Bernardo Rucellai, la *Roma Instaurata* de Flavio Biondo, el *Antiquarium rerum comentaria* de Ciriaco de Ancona o el libro *Roma subterránea,* son los testimonios de esta nueva valoración del pasado romano.

Un documento excepcional revela una nueva actitud del hombre renacentista en materia de conservación, especialmente en lo que se refiere al arte de la Roma antigua. Se trata de la denominada *Carta de Rafael al papa León X*. El pintor Rafael fue superintendente de las antigüedades de Roma y el primer artista "*consciente de tutelar y conservar la herencia de la arquitectura romana*". Redactada en 1518, exponía la situación en que se encontraban los restos arqueológicos romanos y la urgencia en tomar medidas necesarias con el fin de mantener vivos los monumentos clásicos que eran modelo para el presente. Era una forma de salvaguardar su memoria y finalizar las excavaciones incontroladas en busca de restos o el aprovechamiento de materiales y piedras para otras construcciones, hechos que había denunciado el arqueólogo y anticuario Pirro Ligorio, autor de un *Diccionario de Antigüedades* y la *Carta arqueológica de Roma*, un defensor de la conservación de los restos *in situ*.

La alteración de la forma y el tamaño del objeto fue algo habitual, especialmente en las pinturas, cuyas dimensiones se cortaron o se ampliaron por razones decorativas o de distribución, una práctica que se mantendrá hasta el siglo XVIII. Si los repintes estuvieron a la orden del día, en la escultura las intervenciones fueron igualmente esteticistas, en las que predomina la instancia estética sobre la histórica. Tanto Donatello como Verrocchio se ocuparon de restaurar piezas de la Antigüedad. El gusto por las integraciones fue práctica habitual, dándose casos como la incorporación de una cabeza antigua a un busto manierista. A lo largo del siglo XVI se completaron las recién descubiertas esculturas antiguas, casi siempre mutiladas, con injertos del mismo o distinto material, en este último caso se llegó a dar una pátina

para conseguir el color del antiguo mármol. Cuando en 1506 se descubrieron los restos del grupo del *Laocoonte*, bajo los terrenos del palacio del emperador Tito, de la Domus Aurea de Nerón, fragmentado en trozos y con sensibles faltas, se inició una serie de operaciones y añadidos que plantearon una nueva valoración de la escultura. La *Loba Capitolina*, una pieza polémica –inicialmente considerada etrusca, actualmente de la Alta Edad Media–, a la que se adjuntaron los pequeños Rómulo y Remo, es otro ejemplo de esta práctica. Por el contrario, el *Torso del Belvedere*, se respetó tal y como se encontró, pues como Miguel Ángel dictaminó, todavía expresaba magistralmente el sentido del movimiento y de las formas de la musculatura humana.

Al abrigo del gusto por el coleccionismo y de ese incipiente desarrollo de las técnicas de restauración, se inicia un mercado o negocio de falsificaciones en el que los mismos artistas del *Cinquecento* estuvieron implicados.

Para la arquitectura, los artistas del Renacimiento mantuvieron una actitud equívoca. Lo normal fue la adaptación de los monumentos al nuevo estilo vigente, aunque muchos edificios que no se adaptaban a las funciones y necesidades del momento, se convirtieron en auténticas canteras, sufriendo un expolio material cuyo ejemplo supremo fueron el Coliseo y el Foro de Roma. También para reconstruir se destruyó, como fue el caso de numerosas basílicas paleocristianas con el ejemplo excepcional de San Pedro de Roma, derribada y reconstruida en estilo renacentista por orden del papa Julio II, mientras que, con posterioridad, en la Capilla Sixtina y en las Estancias Vaticanas se eliminaron las pinturas de Perugino para las nuevas composiciones murales de Miguel Ángel y Rafael. En las destrucciones, evidentemente, jugaron un papel fundamental los conflictos políticos, como el Saco de Roma de 1527, con el consecuente expolio y pillaje.

Los cambios impuestos a las obras respondieron a los nuevos gustos estéticos, a una nueva ubicación o a los avances plásticos, como la eliminación de estructuras en cúspide de algunos polípticos, como ocurrió con alguna tabla de Giotto, la incorporación de fondos de paisaje a las tablas tardogóticas, sustituyendo los fondos de oro, y las alteraciones o añadidos en los polípticos góticos del siglo XV, como la eliminación de cornisas o la sustitución de columnillas. No obstante, muchas actuaciones bien pudieron estar próximas a lo que hoy denominados "conservación", como las primeras recetas para la limpieza de tablas, que aparecieron en los primeros tratados de pintura, el traslado de frescos de un lugar a otro, el traslado de tablas y lienzos con embalajes especiales. En los cambios de lugar, de un país a otro o de unas salas a otras nuevas, cuando las dimensiones de una obra no se adaptaban a su nueva ubicación, era costumbre cortarla, con considerables mutilaciones de la composición, por mandato del mecenas o coleccionistas. Así ocurrió con numerosas obras de los pintores venecianos del siglo XVI.

El Concilio de Trento propició la alteración de los significados ideológicos y los cambios de valores a las artes plásticas, todo ello para evitar inconveniencias iconográficas y en pro del denominado "decoro", que afectaban a los gestos, actitudes y a la propia lectura de la imagen, una serie de correcciones según los nuevos principios que obligaba a cumplir la Iglesia. El caso de los repintes impuestos para ocultar los desnudos del Juicio Final que en la Capilla Sixtina realizó Miguel Ángel resulta paradigmático, pero no fue más que una adaptación devocional. En otros casos la censura inquisitorial acabó destruyendo numerosas obras, al igual que un siglo antes el radicalismo de Savonarola provocara la quema en Florencia de los cuadros de temas mitológicos. Con un planteamiento iconoclasta los reformistas ya habían perseguido y destruido imágenes, tanto religiosas como paganas.

La costumbre de recortar o ampliar los lienzos o de completar las obras escultóricas antiguas continuó durante el Barroco, reavivada por la continuidad del auge del coleccionismo y la proliferación de galerías pictóricas por parte de las monarquías y la aristocracia. Estas galerías y su distribución decorativa obligaron a ajustes y adaptaciones en las dimensiones de las obras pictóricas. En la España de Felipe IV se alteraron numerosos formatos, ampliándose por ejemplo los cuadros de Tiziano –*Carlos V en la batalla de Mühlberg* o *La Religión socorrida por España*– o los de Velázquez –como *Mercurio y Argos*– para adaptarlas a su nueva ubicación en el Alcázar. La distribución de cuadros en las galerías también originó una serie de prácticas muy relacionadas con la restauración –los "*arreglos*"–: como la limpieza, el barnizado, el tensado de lienzos y la fijeza o consolidado de soportes, los reentelados y engatillados, añadidos cosidos, etc. En este sentido, la proliferación de colecciones y galerías durante el periodo barroco sirvió de acicate para el inicio de los métodos restauradores, siendo la trasposición de un material a otro, madera, tela u otro soporte una de las grandes innovaciones. En Italia una figura destacable en esta actividad fue Carlo Maratta (1625-1713), pintor y coleccionista, considerado como uno de los primeros restauradores al ocuparse del mantenimiento de numerosas pinturas murales de los grandes palacios romanos y de la restauración de los frescos de las Estancias Vaticanas de Rafael. Con él se abren paso las primeras garantías para la conservación y restauración de la pintura al fresco al investigar las causas del deterioro, como grietas, filtraciones, humedades, etc.

Durante el siglo XVII se incrementaron las falsificaciones, ante la demanda creciente de obras antiguas, y en escultura se continuó con la práctica de las reintegraciones, incluso las que unía y juntaba piezas y fragmentos de procedencia dispar, para la decoración de fachadas y jardines, reparaciones que desembocaban en errores de interpretación estética e histórica, pero poco a poco se fue definiendo la figura de la profesión de restaurador de esculturas con artífices como Duquesnoy en Francia y Orfeo Boselli en Italia.

En cuanto a los criterios de intervención en la arquitectura, la restauración en el Barroco no fue más que la adaptación al estilo imperante, por lo que se modificaron muchos monumentos del pasado integrándose en una nueva unidad estilística. En el transcurso de los siglos XVII y XVIII las nuevas fachadas de muchas catedrales españolas respondieron a ese fenómeno, como la de Granada con la aportación de Alonso Cano y la de Santiago de Compostela con la fachada del Obradoiro. Las inserciones, como torres, linternas, sagrarios transformaron sustancialmente la imagen y la decoración de la arquitectura religiosa, como fue el caso de la incorporación de una bóveda barroca en la catedral de León durante el reinado de Felipe IV.

1.3. La Ilustración, la arqueología y la restauración neoclásica

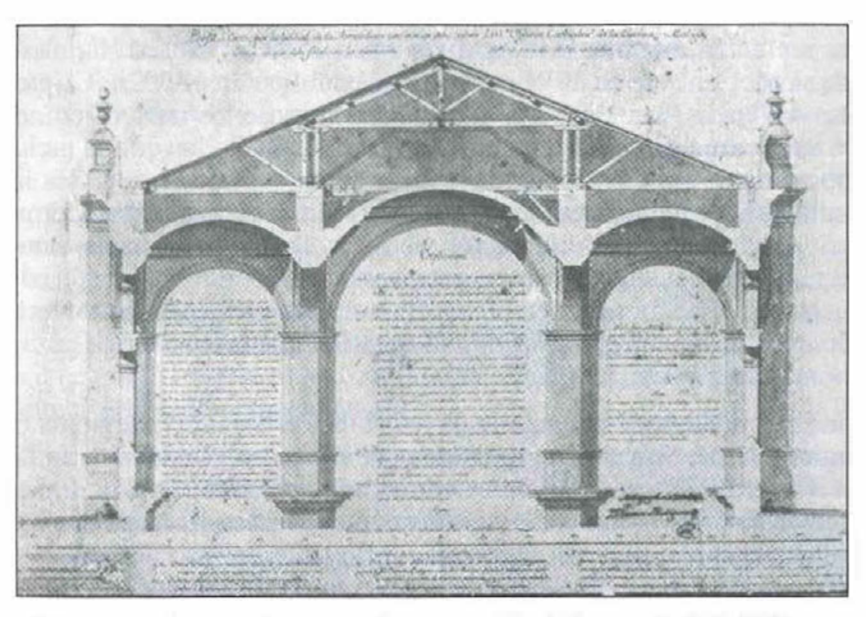
Durante el siglo XVIII la restauración va ocupando lentamente un lugar destacado, convirtiéndose en una preocupación de los gobernantes. Paralelamente, la actividad deja de estar en manos exclusivas de los artistas para pasar a ser competencia de figuras más expertas. Destaca la insistencia a lo largo de la centuria por los cambios de soporte y los traslados de pintura con el fin de conservar las obras de épocas anteriores. Siguieron siendo muy habituales el traslado de la pintura de tablas a lienzos y los reentelados o "forraciones" que evitaban el deterioro del lienzo, así como los traslados de pintura al fresco conocido como "*stacco a massello*" en el que se incluía parte del muro y práctica en la que destacaron especialistas italianos, sobre todo a raíz de los descubrimientos arqueológicos de Herculano. Otra modalidad fue recuperar la pintura al fresco mediante el encolado de gasas, o el rescate del color, técnica denominada "*strappo*", en la que sólo se extrae del muro la película pictórica que se adhiere a una tela encolada.

En Francia aparece en la primera mitad de la centuria el que puede considerarse el primer restaurador de pintura, Robert Picault, pese a que su interés por la duración de las obras como criterio absoluto le condujo por métodos no siempre acertados. Fue el que generalizó el traslado de pintura sobre tabla a tela. Paralelamente surgen las primeras críticas y denuncias hacia las restauraciones no conseguidas y los malos resultados por parte de algunos teóricos y de los propios artistas, mientras que en los tratados proliferan ya las recetas, los productos y los métodos para la conservación de cuadros y piezas artísticas.

En cuanto a España, la actividad restauradora se produjo a partir del incendio del Alcázar de Madrid en 1734. Para recuperar las pinturas dañadas se encargó la reparación de obras a pintores al servicio del rey, como Juan García de Miranda y Andrés de la Calleja, quienes continuaron los métodos

de limpieza, reentelado, alteración de formatos, como ocurrió con *Las Hilanderas*, y relleno de lagunas. Los trabajos se prolongaron a lo largo del siglo XVIII a través de los pintores de cámara, aunque la recuperación de las colecciones de la monarquía española tendrá un enorme impulso con la llegada en 1761 de Antón Rafael Mengs (1728-1779), pintor checo y uno de los grandes teóricos del neoclasicismo, para trabajar al servicio de Carlos III. Con este monarca se produce el paso del tradicional pintor de cámara, conservador de las colecciones reales, al de conservador del patrimonio real, encargado de elaborar informes e inspeccionar y controlar todos los trabajos de conservación y restauración. Con ello Carlos III establecía las bases para la organización de una estructura administrativa encargado de la tutela y la protección del patrimonio, tutela que también competiría a la creada Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752). La Academia restringiría el poder gremial y anularía la capacidad de los Cabildos Catedralicios para contratar y efectuar modificaciones o reformas sobre sus edificios. Competía a los arquitectos que tuviesen el título expedido por la Academia cualquier intervención en los edificios eclesiásticos.

Puede decirse que durante la segunda mitad del siglo XVIII la restauración arquitectónica en Roma sufrió una importante transformación por las incesantes excavaciones arqueológicas, trabajos que favorecieron las experimentaciones técnicas de conservación de acuerdo con el nuevo espíritu científico de la época. De enorme transcendencia fueron los descubrimientos de Herculano, en 1738, y Pompeya, en 1748, y los estudios y catalogaciones



Ventura Rodríguez: Proyecto de reparación de la catedral de Málaga.

de las antigüedades de Atenas por parte de James Stuart y Nicholas Revett a mediados de siglo. De forma paralela nace un nuevo ideal estético que fija la mirada en el arte griego. Joachim Winckelmann, Antón Rafael Mengs y el conde de Caylus serán los teóricos y los iniciadores de la nueva disciplina de la Historia del Arte y, más adelante, la enseñanza de la Arqueología.

Fue decisiva la llegada de viajeros del Grand Tour, tanto de los británicos como de los procedentes del resto de Europa, aunque estos viajeros fueron en gran parte los responsables del saqueo que a gran escala se produjo en España, Italia, Grecia y en las geografías de las antiguas civilizaciones, como Egipto y Oriente próximo, un expolio que culminará en el siglo XIX, iniciándose con la campaña napoleónica en Egipto y las actuaciones de Lord Elgin en Atenas. La protección llegaría en las primeras décadas del siglo con edictos y cláusulas, en Roma en 1820 y en Grecia en 1827 prohibiendo las exportaciones de antigüedades.

Roma se organizó para albergar a los visitantes y viajeros, y mostrarles sus bellezas arqueológicas, artísticas y monumentales, expuestas en los primeros museos del mundo: los Museos Capitolinos, los Museos Vaticanos y las grandes colecciones de las familias cardenalicias. La época de la Ilustración fue un momento definitivo para el aprecio del objeto del pasado y para su valoración histórico-artística. Se inicia un sentimiento de patrimonio cultural colectivo. Las colecciones de las monarquías europeas irán asumiendo la idea de museo, una institución que se irá formando a la par que la aparición de criterios ideológicos novedosos y permisivos, como el de la visita y contemplación, ciertamente exclusivista, de aquellas colecciones reales. Se crean el British Museum en 1753, el Museo Napoleón en el Palacio del Louvre en 1791, y se abre al público en 1800, la Gliptoteka de Múnich en 1830... Pero a la vez los orígenes de los museos coinciden con la aparición de nuevos métodos de restauración, en los que se incluía la colaboración de las ciencias que estudian el comportamiento de los materiales, la física y la química, los efectos de la luz, las variaciones térmicas, la acción del tiempo o la alteración de los colores. Aglutinantes, nuevos pigmentos, barnices, disolventes, etc., serán desde ahora el material y el proceso a estudiar. Interesa entonces el comportamiento de los materiales, siendo la pauta de su *reversibilidad* la cuestión que más se tenga en cuenta a la hora de restaurar.

Un importante foco en materia de restauración durante la segunda mitad del siglo XVIII fue Venecia, momento en que el control estatal aborda la restauración. En 1777, las autoridades nombraron por primera vez la figura del "inspector para las pinturas de las colecciones públicas", cargo que recayó en Pietro Edwards, el restaurador más influyente de este ámbito italiano. Se ocupó por encargo del Senado de organizar la restauración de todas las Pinturas del Palacio Ducal y de los edificios públicos del Rialto, creando un importante taller en el Palacio Grimani. Además de restaurar obras de

Bellini, Veronés, Tiziano o Tintoretto, seleccionó obras procedentes de conventos venecianos desaparecidos y de edificios públicos para engrosar el museo de la Galleria dell'Academia. Redactó numerosos escritos sobre el comportamiento de la pintura al óleo y sobre las posibilidades de ralentizar su deterioro, analizando las causas de la alteración, así como las medidas necesarias para la preservación y conservación de las pinturas de las colecciones públicas, aunque también practicó mutilaciones o alteraciones, como en el *Traslado del cuerpo de San Marcos*, de Tintoretto, para adaptarla al Salón de la Biblioteca Sansoviniana.

Roma también fue un foco importante de restauración con Bartolomeo Cavaceppi a la cabeza, apoyado en el triunfo de la nueva estética neoclásica y en la aparición de la *Historia del Arte* como historia de los estilos, definida por Winckelmann, cuyos estudios repercutieron en la actividad restauradora a la hora de realizar análisis de materiales, estudios estilísticos y dataciones más precisas, especialmente en los trabajos arqueológicos. Avances que darían al traste con la idea de la blancura del arte grecorromano al corroborarse la policromía en estatuas y templos. Otros restauradores de la época fueron los escultores Antonio Canova y Thorvaldsen; éste último completó, siguiendo criterios absolutamente neoclásicos, las esculturas de los frontones del templo de Afaya en Egina.

Hasta ahora la restauración era esencialmente mimética e integradora, pero a finales del siglo XVIII y primeros años de la centuria siguiente surgen opiniones adversas hacia las restauraciones radicales. Era preferible un fragmento de la obra, tal y como es, que hacer un trabajo completo que desvirtúa y falsifica su autenticidad. Se trata de una visión prerromántica que valora la obra de arte como hecho matérico e irrepetible del artista y en la cual la acción del tiempo ha contribuido a su unidad. Así, pues, encontramos dos posturas, la que intenta por todos los medios restaurar para mantener la duración de la obra y la que prefiere el mantenimiento y la conservación con intervenciones mínimas para evitar la restauración. Dentro de este binomio se inscribe el concepto de la pátina, la labor del tiempo o el envejecimiento natural que exigían unas limpiezas cada vez más prudentes y expertas; incluso, surge una corriente partidaria de respetar esa pátina natural. A lo largo del siglo XIX figuras como Secco-Guardo, Cavenaghi o Cavalcaselle darán en Italia un enorme impulso a la restauración, mientras que en España se editan los primeros tratados especializados

Como en épocas pasadas, la restauración arquitectónica era un problema realmente complejo y al margen de la evolución operada en otras artes. La monumentalidad impedía materialmente muchas intervenciones y, por otro lado, la imposición del gusto o la moda equivalía a la adaptación al estilo de la época. Durante el último tercio del siglo XVIII las adaptaciones se realizaron según el gusto neoclásico. El interés por conservar se centraba en los monumentos grecorromanos, como el Coliseo y el Arco de Tito en Roma.

También se intervino en los templos de Vesta y la Fortuna Viril, debido al interés de los pontífices por salvaguardar los testimonios de época romana, así como algunos templos paleocristianos (como San Pablo extramuros de Roma). La labor de restauración fue llevada a cabo por Giuseppe Valadier y Rafael Sterne desde 1800. Mientras tanto en Inglaterra y desde finales del siglo XVIII el arquitecto James Wyatt (1746-1813) se ocupó de restaurar catedrales inglesas, con una práctica que consistía en demoler todo aquello que no las favorecía, un proceder que sería continuado por Gilbert Scott (1755-1849).

En la transición del siglo XVIII al XIX se pueden situar los orígenes de la restauración como disciplina científica. El deseo de conservar los monumentos del pasado consolidó la afirmación de la conciencia histórica moderna.

2. La doctrina restauradora de Viollet-le-Duc

Durante la primera mitad del siglo XIX se abandona el carácter intuitivo y limitado, manual y artesanal de la restauración. Surge entonces como una disciplina científica autónoma que requiere una práctica profesional sobre una base teórica sólida y perfectamente organizada. Para entender los inicios de la historia de la restauración como disciplina científica conviene tener en cuenta una serie de factores. En primer lugar el clima cultural de la segunda mitad del siglo XVIII en el que los polos opuestos entre el racionalismo y los sentimientos prerrománticos favorecieron la progresiva consolidación de la noción de monumento. En segundo lugar el interés por conservar y recuperar los monumentos como testimonios materiales de la historia a través de intervenciones ajenas a la práctica artesanal y basadas en un método analítico y positivista.

El temprano interés por el patrimonio histórico debe situarse paradójicamente en el vandalismo de la Francia revolucionaria y en las propias destrucciones de monumentos que darán lugar a críticas y decretos para la conservación de los mismos. En 1794 la Convención Nacional francesa impone un decreto para poner fin a las destrucciones y proclamar el principio de la conservación de los monumentos. El Estado francés, dueño de todos los bienes, afrontó las restauraciones, muchas de las cuales se realizaron con mínimo rigor y sin los criterios adecuados provocando las críticas de numerosos intelectuales. Para paliar la mala praxis se creará en 1830 la figura del "Inspector General de Monumentos" y en 1837 se constituyen las denominadas "Comisiones de Monumentos Históricos", instituciones que se encargarán desde entonces de organizar los fondos para las restauraciones y

seleccionar a los arquitectos responsables de los proyectos. Esta organización francesa dará la pauta a otros países para articular un sistema administrativo e institucional encargado de las restauraciones. Con ello, se daba fin a una restauración limitada a círculos exclusivos y eruditos para convertirse en una responsabilidad nacional y estatal y Francia se colocaba a la cabeza en materia de restauración.

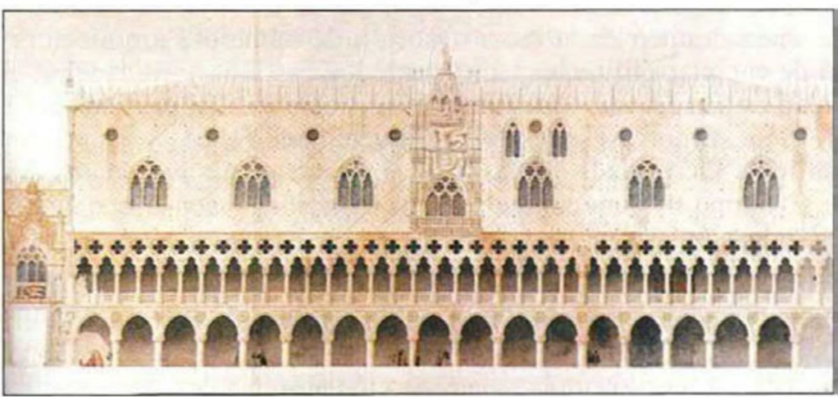
Si la teoría artística neoclásica favoreció los estudios de los monumentos greco-romanos e inició el interés por otros estilos del pasado, en Francia durante la primera mitad del siglo XIX el estilo que se vio favorecido fue el gótico, cuyas catedrales y castillos, amenazados y en gran parte destruidos por los sucesos revolucionarios, se convirtieron en la expresión del arte francés. En este ambiente historicista, típicamente decimonónico, característico del nacionalismo romántico, que vio en la recuperación del gótico una recuperación también de la identidad nacional, ejemplo de estilo "racional" y "funcional", es donde se sitúa la actividad restauradora de **Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc** (1814-1879), el gran precursor de la disciplina y sin el cual no entenderíamos los comienzos y la evolución de la historia de la restauración monumental.

Su labor restauradora se inicia en la iglesia de la Madeleine de Vézelay a partir de 1840 y continua con la catedral de Notre-Dame de París desde 1844-1879) obra que termina siguiendo las pautas de lo que él consideraba que era su destino, como catedral paradigmática del gótico. Se ocupó de la restauración de las iglesias de Saint-Nazare y Saint-Celse de Carcasona (1844-1864) y de la basílica de Saint-Denis (1846). Otras intervenciones suyas se centraron en la dirección de la restauración de la catedral de Amiens (1849-1874), la Saint-Chapelle de Paris (1855) y la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse (1845).

También destacó en la reconstrucción de numerosa arquitectura medieval de carácter militar, especialmente los castillos y ciudadelas, como la ciudad de Carcasona –que luego se mencionará–, el castillo de Coucy (1856-1866), Montdardier (1860), Roquetaillade (1864) y especialmente el castillo de Pierrefonds (1858-1879). Fue este un ámbito donde se identificó: el campo de conocimiento e investigación, y por el que sintió una verdadera pasión.

Uno de los cometidos que se propuso Viollet-le-Duc fue la terminación de algunas catedrales francesas inacabadas o incompletas, como fue el caso de la catedral de Clermont-Ferrand (1855-1884), siguiendo el estilo gótico inicial, o como ocurrió con la reconstrucción absoluta del castillo de Pierrefonds. Se trata de una idea que si bien es una aspiración decimonónica muy característica, también es un claro reflejo de la filosofía que guió su teoría y sus métodos restauradores, basada en la "unidad de estilo", una unidad formal que aplicó a todas sus intervenciones.



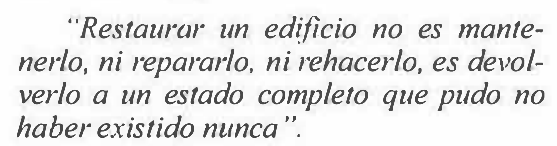


E. Viollet-le-Duc, Dibujo y acuarela: Puerta lateral de la Catedral de Palermo y fachada del Palacio de los Dogos de Venecia.

El planteamiento de sus métodos se encuentra en su copiosa obra teórica, especialmente en el *Dictionaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVe siècle*, una compilación de artículos que empezó a publicar en 1854, después de haber dirigido numerosas obras de restauración, y la *Revue Generale de l'architecture*, desde 1852. Abogó por el estudio concienzudo de los monumentos franceses, pues el estudio era la única forma de conseguir arquitectos, pintores y escultores, artistas en suma, capaces de restaurar. En sus escritos se interesa por recuperar una enseñanza basada en el racionalismo estructural, casi de espíritu cartesiano, que constituye un pilar de sus principios. En el *Dictionaire* enuncia por primera vez los problemas de la restauración monumental y define en un artículo titulado "Restauration", incluido en el octavo volumen, el axioma fundamental de su teoría y práctica:



Dibujo y acuarela de Viollet-le-Duc de uno de los pórticos de la iglesia de la Madelaine de Vézelay.



> *"Restaurar un edificio no es mantenerlo, ni repararlo, ni rehacerlo, es devolverlo a un estado completo que pudo no haber existido nunca".*

Es decir, indica que restaurar equivale a conseguir la condición primitiva y originaria del monumento, la pureza de su estilo, pero también que debe recuperar su estado ideal, no tal como fue sino tal como debería haber sido (la obtención de la forma prístina):

> *"... lo mejor es ponerse en lugar del arquitecto primitivo, e imaginar lo que él haria si volviendo a este mundo se le presentasen los planteamientos que tenemos nosotros mismos... [...], si es así, tenemos que proceder como lo hacían ellos mismos".*

Se trata de un planteamiento muy radical y polémico, ya que eso implicaba legitimar manipulaciones en los edificios, desde imponer reconstrucciones a eliminar sustituciones o adiciones que hubieran sufrido en el transcurso del tiempo. Basándose en analogías tipológicas y de estilo, un análisis propio de la época y del racionalismo e historicismo, exigía una "restauración estilística", una "unidad de estilo" que comportaba la supresión de todas las transformaciones posteriores de la época gótica, para que la obra estuviese completa, perfecta y cerrada. Incluso aquellas originales de la primera construcción pero que, según su interpretación, no se ajustaba a la pureza del estilo. Así lo expresa ante el estilo gótico, un estilo lógico y racional en sus principios compositivos, así como en el carácter invariable de su construcción:

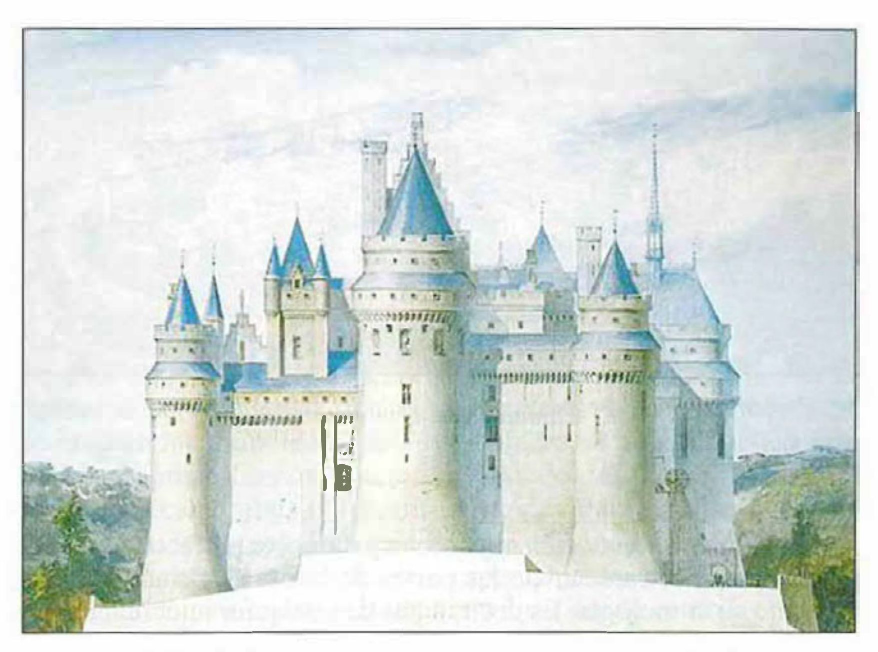
> *"...este arte de la Edad Media, limitados a algunas fórmulas por los que no lo conocen, cuando se penetra en su conocimiento, es por el contrario tan ligero, tan sutil, tan amplio y tan libre en sus medios de ejecución, que no hay planteamientos que no puedan resolverse... [...], como un idioma bien usado puede expresar todas las ideas sin faltar a su gramática. Es por lo tanto esta gramática la que nos hace falta poseer y dominar".*

Viollet-le-Duc proponía la posibilidad de rehacer y mejorar el monumento aunque para ello fuera necesario completar, inspirándose en el estilo y en las formas del mismo, las partes desaparecidas del edificio:

> *"Si se trata de levantar partes de un monumento de las que no queda nada, sea por necesidades de construcción, sea para completar una obra mutilada, el arquitecto encargado tiene que impregnarse del estilo propio del monumento cuya restauración le ha sido encargada...".*

Tales planteamientos originaron fuertes críticas y posturas antagónicas por parte de otros restauradores, basándose sobre todo en los excesos cometidos por los seguidores de Viollet. Aseguraban que sus restauraciones acababan siendo falsificaciones, "falsos históricos" que no solo perdían el encanto poético que los románticos habían enaltecido, sino que parecían monumentos inertes, recién creados, con una nueva apariencia en la que no se distinguía las partes originales de las añadidas y en la que se reconstruía con nuevos materiales. Precisamente fue la introducción de materiales nuevos, sin distinguirlos de los antiguos, uno de los aspectos más polémicos de su método.

La reconstrucción del castillo de Pierrefonds (1758-1789) fue la intervención más importante de Viollet, y donde más investigó, realizando magníficos dibujos. Sin embargo, fue la más polémica. Se trataba de un castillo erigido a finales del siglo XIV, asediado durante el siglo XVII y que quedó en el olvido hasta en 1810 cuando fue adquirido por Napoléon Bonaparte. En 1857 Napoleón III decide reconstruirlo como residencia imperial, algo prácticamente imposible dada la decrepitud ruinosa del castillo, lo que conduce a Viollet a convertir Pierrefonds en una nueva obra medieval, de claro espíritu romántico y siguiendo las exigencias del monarca. Los trabajos durarían hasta 1884, fallecido ya el arquitecto. La nueva construcción serviría de inspiración a numerosos castillos de nueva planta que se levantan en toda Europa, como el Neuschwanstein de Luis II de Baviera, un "paradigma de la fantasía romántica idealizada del medioevo". En España el castillo de Butrón y el de Arteaga dejan de manifiesto el eco de Viollet, siendo de los mejores ejemplos de arquitectura militar neogótica en la península, como también lo es el castillo de Olite, cuya restauración

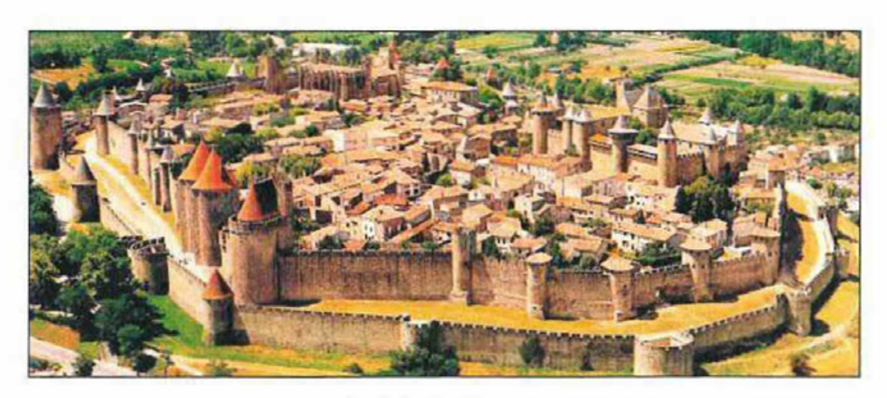


Viollet-le-Duc. Dibujo para el castillo de Pierrefonds.

iniciada en 1937 revela todavía la huella de la concepción romántica iniciada en Pierrefonds y Carcasona (Vela Cossío, 2014).

La ciudadela de Carcasona fue otra de sus intervenciones duramente criticadas, pero también es testimonio bien claro de su pensamiento restaurador. En este caso, amplió la escala de intervención a una ciudad entera, iniciando los trabajos en 1844, las obras serían finalizadas por sus discípulos a comienzos del siglo xx. En este conjunto aplicó la "unidad de estilo" hasta el límite, derribando todas las edificaciones adosadas a la muralla, mimetizando paramentos, torres y puertas según un estilo "neomedieval" y recudiendo la diferencia entre los antiguo original y lo nuevo construido. Ahora bien, pese a las críticas que recibió, no debemos olvidar que simultáneamente a la reconstrucción de Pierrefonds en toda Europa se procedía a la demolición y derribo de grandes conjuntos fortificados (como las murallas de Viena en 1857 y un enorme elenco de murallas, puertas y fortificaciones en España, desde la Guerra de la Independencia hasta las primeras décadas del siglo xx).

No obstante, su doctrina logró conciliar los sentimientos románticos con los principios racionalistas al otorgar dos valores al monumento: el máximo valor al estilo original (valor histórico) y la unidad de estilo, la renovación tras la restauración (valor de novedad). Por otro lado, planteó una metodología de trabajo realmente novedosa para el proceso de la restauración, pues



Ciudadela de Carcasona.

antes de cualquier intervención era necesario conocer perfectamente el estilo y profundamente el carácter de las partes de la obra, además de constatar exactamente su cronología. Es decir, antes de cualquier intervención era necesario un proyecto que requería un levantamiento planimétrico, científico y documentado, con diseños gráficos:

> *"... es necesario, antes de toda labor de reparación constatar exactamente la edad y el carácter de cada parte, componer una especie de acta apoyada en documentos seguros, bien por notas escritas, bien por alzados gráficos... [...] El arquitecto encargado de una restauración tiene, por tanto, que conocer exactamente no sólo los tipos correspondientes a cada periodo de arte, sino también los estilos pertenecientes a cada escuela...".*

Desde el punto de vista técnico, promovió unas técnicas constructivas avanzadas y el uso de materiales modernos, teóricamente más eficaces y duraderos, pues como escribió en su *Dictionaire*: *"el edificio restaurado tiene que durar en el futuro..., más tiempo que el ya transcurrido"*. En muchos edificios la interrelación entre diferentes materiales, los originales y los introducidos, ha generado serios problemas de compatibilidades. Otro aspecto esencial fue la funcionalidad y el destino del edificio, para el que exigía un uso concreto, pues *"la mejor forma de conservar un edificio es encontrarle una función..."*. Con el tiempo fue apaciguando en la práctica ciertos radicalismos, procurando legitimar al máximo las reconstrucciones y las eliminaciones, sólo posibles cuando las circunstancias particulares las hacían viables. En 1874 se edita uno de sus textos más interesantes: *L'Histoire d'une forteresse*, obra en la que narra el proceso de restauración de un enclave imaginario, una ciudad fortificada, pero novelando todas las épocas por las que pasa, como una metáfora de la historia de Francia. Se trata de un ejercicio de especulación teórica que presenta "una visión integradora que incluye

el paisaje y la naturaleza a lo largo de la historia" del enclave, una especie de "arqueología del paisaje", el paisaje en su dimensión temporal, que coloca al arquitecto francés como un precursor de una visión sumamente actual (Vela Cossío, 2014, XLVIII).

Viollet-le-Duc tuvo la costumbre de publicar sus investigaciones y trabajos de restauración, una práctica que sirvió para difundir sus experiencias, sus conocimientos y su doctrina de la "restauración en estilo".

Durante su carrera Viollet-le-Duc tuvo un enorme prestigio en toda Europa. También se le reconoció en España, cuando en 1868 se le nombró miembro de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El arquitecto contó además con el apoyo de Prosper Merimée y con el propio emperador, Napoleón III. Tuvo numerosos seguidores en Francia, como Jean-Baptiste Lassus, Anatole de Baudot, el responsable de la terminación de la catedral de Clermont-Ferrand, y Paul Abadie, quien dirigió la restauración de las catedrales de Périgueux y Angulema. Pero también contó con innumerables detractores, especialmente entre los románticos que no aceptaban sus criterios de la "restauración de estilo", como Victor Hugo. Con el tiempo el pensamiento violletiano quedaría finiquitado por las críticas de intelectuales, como Anatole France, los estudios de Paúl Gout –autor de la monografía sobre *Viollet-le-Duc, sa vie, son oeuvre et sa doctrine*, publicada en 1914– y las nuevas propuestas de intervención de Paul León –autor de *Les Monuments historiques, Conservation, Restauration* de 1917–.

3. Las teorías conservacionistas de John Ruskin

Durante las décadas centrales del siglo XIX convivieron dos teorías restauradoras antagónicas. Ambas participaron de la recuperación del estilo gótico, pero desde posiciones contrapuestas. Si la "restauración en estilo" propuesta por Viollet-le-Duc fue la formulación de la primera teoría en Francia, en Inglaterra encontramos una alternativa restauradora absolutamente opuesta que algunos llegaron a denominarla "antirrestauración", pues fue el respeto casi religioso –en realidad, socialista– hacia el monumento lo que validó la no restauración e impidió cualquier tipo de intervención.

La figura clave de esta teoría es **John Ruskin** (1819-1900), un teórico de la restauración que, no obstante, no fue ni arquitecto ni restaurador, aunque sí un pensador y artista polifacético que dejó numerosos bocetos, diseños y acuarelas, además de escritor, sociólogo y poeta. Realizó el Grand Tour en

1833 y a partir de 1837 inició sus estudios sobre arte en Oxford. Destacó muy pronto como crítico de arte, formulando una teoría basada en las negativas consecuencias que la Revolución Industrial acarreaba a Inglaterra. Su obra tuvo una enorme influencia en los gustos culturales de su país, optó por el revival neogótico y defendió el movimiento prerrafaelita. Su postura respecto a la restauración responde claramente a una concepción romántica y moralista, de sesgo más bien social y se concentra en una de sus obras, *Las siete lámparas de la arquitectura*, aparecida en Londres en 1849. Otra parte de su teoría se gestó en Venecia, ciudad en la que residió largas temporadas durante la década de los años cuarenta y donde existía un debate importante en torno a la restauración. Ruskin criticó la restauración que se estaba llevando a cabo en Venecia y allí escribió su otra gran obra, *Las piedras de Venecia*, publicadas entre 1851 y 1853, en la que expone además sus ideas estéticas y su visión sobre el gótico.

La primera máxima de su filosofía es la conservación, un concepto que para el autor tiene implicaciones éticas, pues es una responsabilidad moral. Sostiene que desde el momento en que se proyecta la arquitectura la conservación debe tenerse en cuenta pues no sólo garantiza la autenticidad futura sino también sus "cualidades morales". Para Ruskin el arquitecto debe anticiparse a todas las fases de vida de un edificio, de su desarrollo a través del tiempo, eligiendo la forma y los materiales que son los que garantizan la perduración de la obra:

> *"Cuando construyamos diremos, pues, que construimos para siempre. Que no sea tan sólo por la alegría de la hora presente y por la única utilidad de ésta. Que sea un trabajo por el cual nos estén agradecidos nuestros descendientes...".*

Añade que el arquitecto debe ser consciente de que toda obra de arte, toda arquitectura, tiene una dimensión temporal, un transcurso biológico de nacimiento, vida y muerte. Un proceso que tiene un comienzo que equivale al proyecto y la ejecución, una historia que atañe a los avatares que sufre a lo largo de su historia y un final que es metáfora de su muerte que corresponde con la ruina. Hay que, según la posición de Ruskin, respetar esa dimensión temporal del monumento, una dimensión que es signo de su autenticidad y de su individualidad. Antes que restaurar (recuérdese que hablamos del sentido de restitución), Ruskin prefiere el deterioro o la consumación, es decir, la ruina a la que revaloriza como objeto bello y de contemplación, convertida en un elemento lleno de dignidad.

Por otro lado, la obra de arte como testimonio histórico y documental, como espejo de la actividad humana, como memoria, debe conservarse en toda su integridad, algo que no sólo compete al arquitecto sino a todos los hombres, convirtiendo su postura a favor de la conservación en un asunto esencialmente cultural:

"... me es preciso expresar la siguiente verdad: la conservación de los monumentos del pasado no es una simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. No tenemos derecho a tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás. Los muertos tienen aún derecho sobre ellos y no tenemos el derecho de destruir el objeto de un trabajo...[...] al levantar el edificio que construyeron".

Condenó expresamente la "restauración en estilo" de Viollet-le-Duc y sus seguidores en Inglaterra –cuyo principal representante fue G.G. Scout–, calificándola de engaño y falsificación, así como de absoluta destrucción al alterar su fisonomía y eliminar las señales de su proceso histórico:

"El verdadero sentido de la palabra "restauración" no lo comprende el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse la menor parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido".

Para Ruskin restaurar es imposible, casi tan imposible como "resucitar a los muertos", por lo que arremete contra la "restauración estilística" como una intervención dañina para la memoria y el alma, algo que no se puede restituir jamás de los monumentos. Únicamente permite, si hay necesidad de intervenir, paliar preventivamente cuando el monumento se disgregue, o consolidar con vigas cuando se hunda, pues *más vale una muleta que la pérdida de un miembro.*

En sus textos, en los que insiste en la imposibilidad de restaurar y en la necesidad de cuidar los monumentos para no tener que restaurarlos, se encuentran dos conceptos que conviene subrayar. El primero de ellos es el de "pátina", al que otorga un valor por ser un testimonio de antigüedad de la obra, signo del tiempo y de autenticidad, pero sobre todo de belleza:

"En la pátina dorada de los años es donde hemos de buscar la verdadera luz, el color y el mérito de la arquitectura. Sólo cuando un edificio ha revestido de este carácter ...[...]... cuando sus muros han sido testigos de nuestros sufrimientos y sus pilares han surgido de la sombra de la muerte, su existencia ...[...]... se ve por completo dotada de lenguaje y de vida...".

El segundo es el de "pintoresco", una categoría que usa y que delata lo profundamente influenciado que estaba Ruskin de la doctrina del pintoresquismo y el pensamiento romántico. Para el teórico lo pintoresco es testimonio de la edad, de la transformación y del destino del monumento:

"Consiste únicamente en el sublime de los estragos y de las rupturas, en el sublime de la pátina... [...]...Y a medida que esto se realiza, desaparecen los caracteres reales de la arquitectura, se hace pintoresca...[...]... será el intérprete de la edad, de ese atributo que hemos dicho es el más bello timbre de la gloria del edificio..." .

Un importante seguidor de las teorías de Ruskin fue **William Morris (1834-1896)**, otra figura polifacética. Para acabar con las numerosas intervenciones que continuaban las doctrinas de Viollet-le-Duc en Inglaterra, creó en 1877, junto con un grupo de intelectuales, la primera sociedad de protección de monumentos antiguos en Gran Bretaña, la *Society for the Protection on Ancient Building* (SPAB), cuya filosofía se proclamó en el Manifiesto que publicaron a favor de la conservación, tutela y mantenimiento de los monumentos. En dicho texto se trasluce de forma clara la misma animadversión que Ruskin sentía hacia la "restauración en estilo" y la doctrina defendida por Viollet-le-Duc:

"...nació a la par en la mente humana la extraña idea de restaurar edificios antiguos: una idea cuya misma expresión implica que es posible arrancar de un edificio ésta, la otra o aquella parte de su historia, o sea de su vida, y lugar y parar la mano en un momento arbitrario, dejándolo todavía histórico, viviente, e incluso tal como una vez fue".

Los planteamientos de este manifiesto tuvieron repercusión en Venecia, ciudad en la que se inició un importante debate entre los partidarios de la restauración y los conservacionistas que trataron de sustituir la restauración por la tutela.

Finalmente, una de las grandes aportaciones del pensamiento de Ruskin fue el concepto de conservación como único instrumento legítimo para el cuidado de los monumentos, un planteamiento que arraigó desde la publicación y divulgación de sus textos en toda Europa. Fue el teórico de la conservación –en muchos aspectos se le puede considerar el padre de la moderna conservación del patrimonio– y de la denominada "restauración romántica" en la que la intervención en la restauración del monumento debía ser mínima y, en todo caso, de consolidación y siempre in situ.

4. La restauración violletiana en España

La doctrina de Viollet-le-Duc ejerció una fuerte influencia en Europa. En España la influencia del arquitecto francés apareció en pleno movimiento romántico y se filtró a través de la enseñanza en la Escuela Superior de Ar-

quitectura de Madrid creada en 1844, cuya instrucción superaba los modelos clasicistas de la vieja Academia de Bellas Artes y promovía materias nuevas que aceptaban otros modelos históricos, en especial los medievales, tanto para la creación arquitectónica de nueva planta como para la restauración de monumentos. Se impuso el estudio de los monumentos españoles y sus leyes constructivas desde un punto de vista positivista, potenciándose así la restauración arquitectónica que, desde 1875, consiguió una espectacular proliferación.

En el caso español, la teoría violletiana tuvo un eco fundamental gracias a las traducciones que de sus textos realizó Antonio de Zabaleta, el primer director de la Escuela de Arquitectura, y que se publicaron en el *Boletín Español de Arquitectura*, revista que dio a conocer el racionalismo neogótico. También fue importante la aparición en 1848 del manual de José de Caveda, *Ensayo histórico de los diversos géneros de Arquitectura empleados en España*, un texto imprescindible en la época para el conocimiento de los estilos históricos de cara al estudio del ingente patrimonio español.

Hay que señalar que en numerosas ocasiones y en los primeros momentos no se actuó de forma correcta ya que la mayoría de los arquitectos procedentes de la Real Academia de San Fernando, formados dentro de la tradición del sistema clásico, no conocían los mecanismos y el funcionamiento de los monumentos medievales y ocasionaron serios desajustes y desequilibrios estructurales, como ocurrió en la catedral de Palma de Mallorca (desde 1852), cuyas intervenciones se realizaron bajo la dirección de Juan Bautista Peyronnet, o la iglesia madrileña de San Jerónimo el Real (1852), a cargo de Narciso Pascual y Colomer. Tales actuaciones deformadoras provocaron la crítica y el rechazo, como la dirigida a Rafael Contreras y su intervención en La Alhambra de Granada a base de la aceptación de copias, sin ningún criterio ni conocimientos estilísticos.

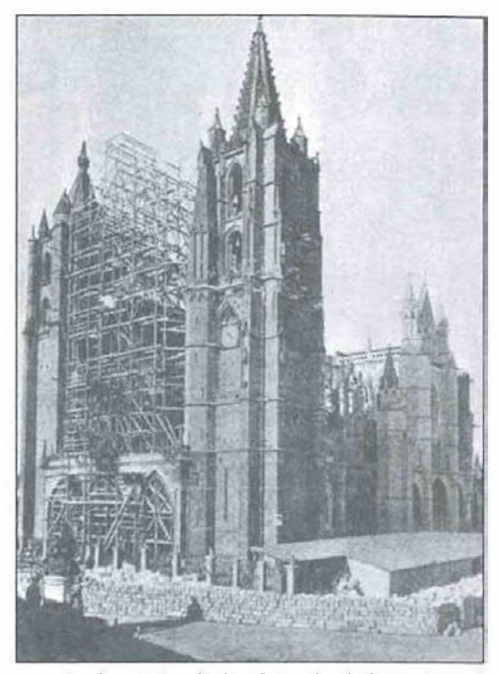
Realmente, la influencia de la "restauración en estilo" coincidió con las primeras generaciones de arquitectos formados en la Escuela, con el desarrollo de los historicismos y con la aparición del neogótico, un hecho que facilitó la intervención sobre los numerosos monumentos medievales del panorama español. Sin embargo, la influencia fue esencialmente teórica, como se demuestra en las actuaciones de Elías Rogent, Eduardo Mariátegui o Juan Bautista Lázaro, quienes acabarían asimilando la doctrina a la par que practicaban la restauración, de forma empírica. La *unidad de estilo* triunfaría a lo largo de todo el siglo XIX en gran parte de las ciudades españolas. Su aceptación fue tan generalizada y, en algunos casos, tan imperante que arquitectos como E. M. Repullés y Vargas acabarían afirmando que "*la forma es más importante que la antigüedad*". En muchos casos las restauraciones dieron fin a unas construcciones interrumpidas durante siglos, como fue el caso de las casas consistoriales de Sevilla o la catedral de Barcelona, a la que se incorporó una fachada nueva, siguiendo el criterio de que los monumentos debían ser completados en su mismo lenguaje.



Catedral de Barcelona con la nueva fachada neogótica. Fotografía de 1899.

Sin embargo, el núcleo más ortodoxo que actuó según los principios de Viollet-le-Duc se centró en la catedral de León (1859-1901), con las actuaciones de los arquitectos Matías Laviña, responsable de desmontar la cúpula barroca, Juan de Madrazo y Demetrio de los Ríos que consiguieron detener el derrumbamiento de la construcción dentro de una experiencia neogótica, de absoluto purismo racionalista. La intervención de Madrazo y Küntz, resultó decisiva, pues intervinieron en la catedral gótica, aislándola del caserío, desde las claves introducidas por Viollet, imitando la composición y formas originales, con una rigurosa metodología. Un colaborador de Demetrio de los Ríos, Vicente Lampérez, continuó esta corriente restauradora con una feroz crítica a los postulados de Ruskin, recalcando la perspectiva de Viollet y que dejó escrita al señalar que "*restaurar un edificio antiguo es volver a construir las partes arruinadas, o a punto de arruinarse, en el mismo estilo arquitectónico original*". Pese a que siguió la doctrina violletiana del "aislamiento" del edificio, que aplicó con la demolición del palacio episcopal renacentista, que tapaba y obstaculizaba la vista de la catedral de Burgos, en su trayectoria fue evolucionando hacia un nuevo tratamiento del monumento, pues era necesario respetar algunas adiciones si contaban con calidad artística y reemplazar las partes añadidas que desfiguraran el edificio, planteamiento que explicó con una frase tan determinante como la siguiente: "*no existiendo en la edad presente un "estilo" determinado y que siendo bello, caracterice nuestra época y nuestra civilización, es ilusorio pensar en sustituir los elementos caducos de los viejos monumentos por otros concebidos en una arquitectura contemporánea*". Lampérez significa el punto de inflexión de las teorías restauradoras violletianas en España al basar sus trabajos en el estudio de los estilos nacionales y regionales y participar activamente en el Congreso

Internacional de Arquitectos, en Madrid, donde denunció las falsificaciones y admitió unos criterios más conservacionistas. De alguna forma se esforzó en actualizar la doctrina violletiana (Casa del Cordón en Burgos o el castillo de Manzanares el Real en Madrid). Fue autor de los dos volúmenes de la *Historia de la arquitectura cristiana en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* (1908-1909), resultado de sus viajes y de su labor de campo. Se trata de un trabajo de clasificación de monumentos prácticamente desconocidos, una obra considerada como "*la primera metodología comparada aplicada sistemáticamente a la arquitectura medieval española, tan compleja*", que ayudó "*a establecer filiaciones estilísticas de monumentos hasta la fecha anónimos*" (Ordieres, 1995).



Andamiaje de la Catedral de León durante la restauración de Juan de Madrazo. Fotografía de 1890.

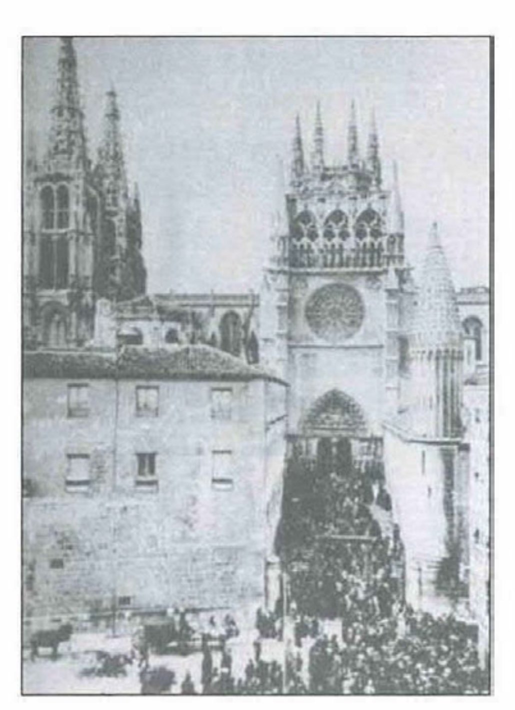
Muchas intervenciones realizadas según los principios de la restauración en estilo se aplicaron a otras catedrales góticas, como la de Burgos o la de Sevilla (esta última a partir de 1881 con Adolfo Fernández Casanova), y a los monumentos románicos: San Vivente de Ávila (con una intervención de Repullés y Vargas muy polémica), Santa María de Ripoll (por Elías Rogent) o San Martín de Fromista (por Aníbal Alvárez), alterando sustancialmente su fisonomía, como ocurrió con San Juan de los Reyes (por Arturo Mélida).



Catedral de León, aislada y recién restaurada.

Se inscriben en la corriente estilística las restauraciones de **Ricardo Velázquez Bosco** (1843-1923), arquitecto que se inició según las doctrinas estilísticas de Viollet en las catedrales de León y Burgos, y que evolucionaría hacia planteamientos más conservacionistas. Por último, no hay que olvidar que en España, a la vez que se sucedía la destrucción sistemática de torres, puertas y murallas de numerosas

ciudades, se emprendía la restauración de castillos siguiendo la huella violletiana y el ideario operado en Carcasona y Pierrefonds, como ocurrió en el Alcázar de Segovia o el antiguo castillo de Belmonte del Marqués de Villena.



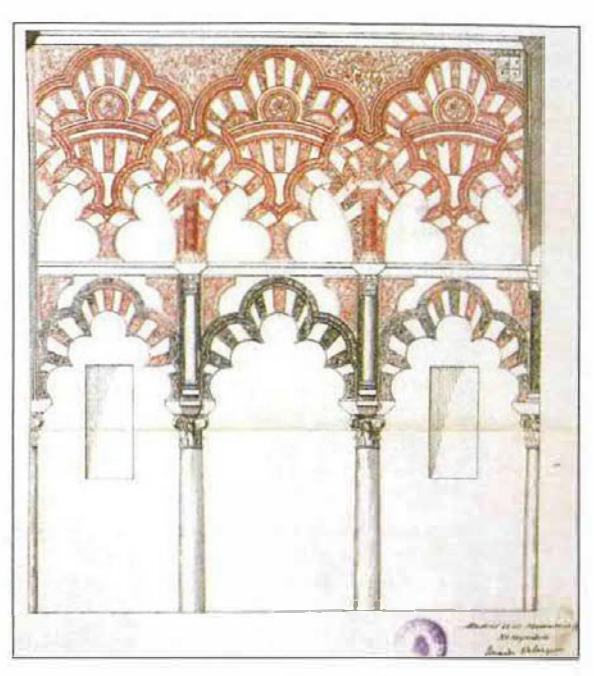
La catedral de Burgos con el Palacio Episcopal adjunto, antes de su aislamiento.

5. La renovación de los métodos restauradores. Lucca Beltrami

Mientras que el pensamiento de Ruskin apenas tuvo incidencia en la Italia de la segunda mitad del siglo XIX, a excepción del foco veneciano desde donde se difundieron lentamente sus principios a toda Europa, las teorías de Viollet-le-Duc sí arraigaron en Italia, creando un nutrido grupo de arquitectos especializados en la restauración monumental y en unos momentos en que los diversos estados y reinos se habían convertido en una nación unificada. El "risorgimento", denominación dada al proceso de la unidad política del país, está en relación estrecha con la restauración monumental, ya que la arquitectura se convirtió en el testimonio histórico por excelencia del pasado de cada reino, de cada región y de cada ciudad. El monumento era, pues, un claro testimonio individualizado de la historia de cada uno de ellos y las teorías violletianas fueron aplicadas de forma rigurosa, con criterios de estilos y estudios analógicos, especialmente en las regiones del norte, provocando abundantes "falsos históricos" y la consiguiente crítica y rechazo a las reconstrucciones hipotéticas de la "restauración estilística". Tal repulsa dio lugar a una reflexión sobre los métodos que intentaba rectificar los principios de las intervenciones en los monumentos a través de las teorías positivistas.

Durante el último tercio del siglo XIX se reafirman dos ideas. La primera deriva de la "restauración en estilo" de Viollet: la necesidad de un aval histórico, de veracidad, pero no para restaurar el monumento en su forma ideal, sino para restaurarlo tal y como se pensaba que fue en su origen. Por otro lado, se asume la individualidad histórica del edificio que fue afirmada por Ruskin, pero para que, a través de la investigación de la verdad objetiva de los hechos, se demuestre que cada monumento constituye un hecho distinto

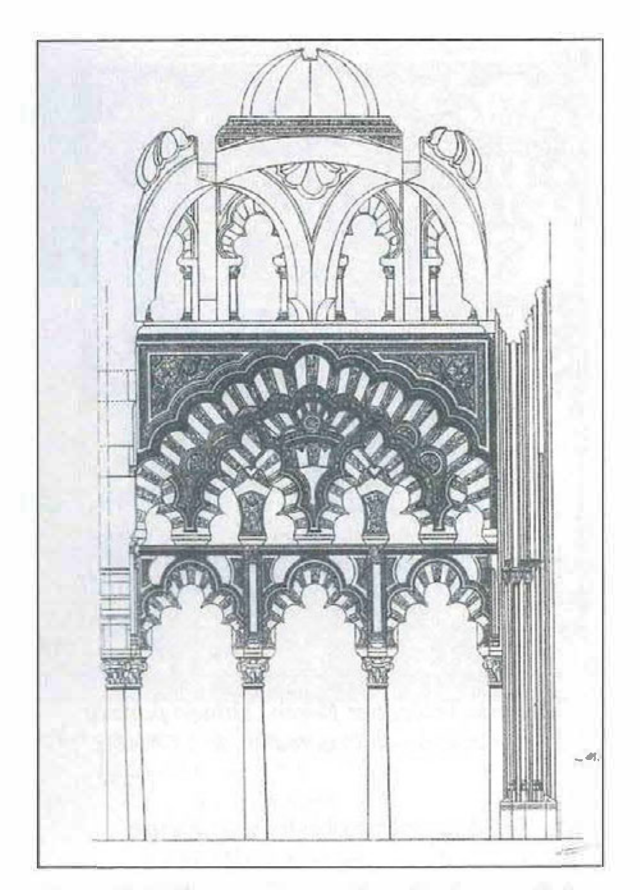
y acabado, es decir, que la restauración por tanto es diferente para cada obra de arte.



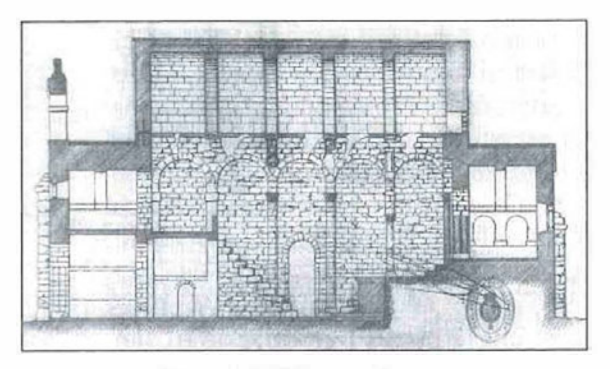
Ricardo Velázquez Bosco: Dibujo para la restauración de la catedral de Córdoba.

De la transición del siglo XIX al XX aparecen dos formulaciones cuyo fundamento primordial es la idea de que el monumento o la obra de arte son un documento de la historia. La primera corresponde con la denominada "restauración histórica" y trata de matizar la doctrina de Viollet. Fue propugnada por **Lucca Beltrami** (1854-1933), un arquitecto milanés que tras estudiar arquitectura en Italia se formó como restaurador en París y representa todavía los criterios violletianos, abogando por una intervención amplia e innovadora. Sin embargo, reconoce que las fases constructivas de un monumento o las etapas de la historia del edificio deben ser respetadas en la restauración, pues constituyen parte del documento histórico. Exige nuevos instrumentos previos al proceso restaurador, como un análisis exhaustivo de la obra a través de hechos objetivos y científicos, como estudios de los sustratos arqueológicos, textos escritos, fuentes iconográficas y todo aquello que contribuyó a su ambiente cultural. Es decir, ya no se trata de un análisis genérico, analógico y estilístico, como defendían las ideas de Viollet, sino de toda una investigación específica que debe recoger las vicisitudes del edificio hasta el último detalle. Al tener en cuenta el discurrir histórico del monumento, Beltrami admite cualquier añadido o transformación que no haya dañado o alterado la estructura, en caso contrario habría que liberarla. Negaba las creaciones de Viollet: el restaurador no podía reproducir nuevamente el monumento o completarlo, ya que el acto creador del artista era algo irrepetible. Ahora bien, en la práctica las intervenciones de Beltrami y sus seguidores fueron poco ortodoxas. Restauró junto con el arquitecto portugués Alfredo D'Andrade el castillo de los Sforza en Milán (entre 1893-1905), apoyándose en textos y gráficos, y otros muchos edificios de Liguria, el Piamonte y el Valle de Aosta.

Este método "histórico o analítico" tuvo cierta proyección en España con la evolución de los métodos de trabajo del ya indicado **Ricardo Velázquez Bosco**, al ocuparse de la mezquita de Córdoba, donde eliminó los añadidos y



Ricardo Velázquez Bosco: Estudio de uno de los alzados de Capilla de Villaviciosa de la Mezquita de Córdoba.



Ricardo Velázquez Bosco: Proyecto de restauración para la iglesia de Santa Cristina de Lena.

agregaciones que la desfiguraban, y recuperó la capilla de Villaciosa y las portadas interiores, rehízo yeserías, descubrió elementos ocultos en la fachada y portadas exteriores, demolió partes decorativas del siglo XVII. En sus actuaciones le guió un criterio riguroso, pero partiendo de la investigación arqueológica, pues se apoyó en lo que quedaba y encontraba como guía para ejecutar las partes que habían desaparecido, empleando artesanos y trabajadores conocedores del estilo califal. Otras intervenciones suyas se extendieron a Medina Azahara y La Alhambra y a ejemplos prerrománicos, interviniendo en la iglesia de Santa Cristina de Lena, donde optó por una restauración más idónea, basada en mayor medida en las fuentes documentales que se disponían entonces.

5.1. Camilo Boito y Gustavo Giovannoni

La otra formulación de interés de la restauración italiana durante el cambio de siglo tuvo una mayor trascendencia y supuso la definición de la escuela moderna en la materia. Es conocida como "restauración científica" o tercera vía, al intentar una reconciliación entre las teorías de Ruskin y las de Viollet-le-Duc. Se trata de un equilibrio reflexivo que condena tanto las restauraciones estilísticas como las tesis conservacionistas de la "no intervención". El

punto de partida de este nuevo método se encuentra en las ideas de **Camilo Boito** (1836-1914), escritor y político influyente en la Italia de las últimas décadas del siglo XIX. Aunque rechaza las realizaciones falsarias de los restauradores franceses, no permite la ruina, ni la visión pesimista y mortal del monumento, al que considera que hay que mantener con los instrumentos necesarios. La obra de arte es un auténtico documento de la historia, y esa memoria histórica no hay que perderla, por lo que el monumento debe ser conservado sin reducciones ni eliminaciones, tal y como ha llegado al momento presente. Así lo explica en uno de sus ensayos, publicado en 1886, con el título *Nuestros viejos monumentos, ¿conservar o restaurar?*:

> *"Todos los elementos que tengan carácter de arte o de recuerdo histórico, no importa a qué tiempo pertenezcan, deben ser conservados sin que el deseo de unidad estilística y el retorno a la forma primitiva intervengan para excluirlos en detrimento de otros".*

Dado que los monumentos son documentos de la humanidad que deben ser respetados y nunca alterados, explicó los criterios esenciales que deben guiar cualquier restauración:

> *"En la obra de restauración deben unirse varios criterios de diferente orden: las razones históricas, que no quieren cancelar ninguna de las fases de la cuales se ha formado el monumento, ni falsear su conocimiento con adiciones que induzcan a error, ni dispersar el material que las investigaciones analíticas pongan de manifiesto; el concepto arquitectónico que tiende a devolver al monumento a una función de arte y a una unidad de línea; el criterio que deriva del sentimiento de los ciudadanos, del espíritu de la ciudad, con sus recursos y sus nostalgias; y las necesidades administrativas referentes a los medios necesarios y a la utilización práctica".*

Estos criterios exigían un riguroso y laborioso proceso de estudio, en el que debían tenerse en cuenta todos los datos relativos al monumento y que aporten noticias para su conservación: documentos de archivo, fuentes textuales de la época, análisis técnicos, dibujos, etc. Por otro lado, Boito obligaba al arquitecto restaurador a testificar todo el proceso llevado a cabo, con descripciones y fotografías de las diversas etapas y, como colofón, recomendaba la publicación de la memoria de la restauración.

También clasificó las restauraciones, que podían ser de tres tipos: la restauración arqueológica, la restauración pictórica y la restauración arquitectónica, establecidas según la clasificación cronológica de Edad Antigua, Edad Media y Renacimiento, y en función de tres categorías: la importancia arqueológica –en la que recomendaba la *anastilosis*–, la apariencia pintoresca, especialmente para edificios medievales y la belleza arquitectónica para la arquitectura clasicista –cuya recomendación era la restitución de las partes perdidas, señalando lo nuevo–. La autoridad y la influencia que tuvo Boito en la política italiana

en materia de patrimonio artístico fueron decisivas. Elaboró una ley de monumentos y una normativa clara y precisa para el tratamiento de los mismos, una ley "para la conservación de los monumentos y de los objetos y antigüedades y arte" de 1902/1909 que estaría en vigor durante más de treinta años.

Sus principios se resumen en una serie de intervenciones concretas que fueron presentados en el IV Congreso de Ingenieros y Arquitectos Italianos celebrado en Roma en 1883, y un año después en la Exposición Nacional de Turín. Las conclusiones del Congreso, siete axiomas, se consideran hoy como la primera *Carta del Restauro* y se resume en:

- Distinción y diferenciación clara del estilo entre lo nuevo, lo restaurado, y lo antiguo.
- Distinción y diferenciación de los nuevos materiales empleados en la restauración.
- Supresión de decoraciones o molduras en las partes nuevas.
- Las partes que se hayan eliminado en la restauración deben ser mostradas en exposición en un lugar próximo al monumento.
- La datación o fecha de la restauración debe ser visible en la parte nueva y debe incorporarse una breve descripción de la actuación.
- Publicación o exposición del material de las fases todo el proceso de la restauración: descripción, memorias, fotografías, dibujos.
- Notoriedad visual de lo realizado.

Las Cartas de Restauración, desde entonces, son documentos estructurados en una serie de declaraciones de intenciones, a través de una serie de artículos, que plantean los criterios y las pautas en materia de conservación y restauración, sentando doctrina y un marco general orientativo para todos los países a la hora de intervenir.

El principal argumento de Boito está relacionado con la conservación, a la que denominó "intervención restricta", cuyos tres principios son: consolidación, reparación y restauración. Se resume en la idea de que hay que consolidar antes que reparar y reparar antes que restaurar:

> "*Deben ser antes consolidados que reparados, antes reparados que restaurados, evitando en los mismos, con toda suerte de estudios, los añadidos y las renovaciones*".

Se trata de tres operaciones cuyo objetivo es "*conservar en el monumento su viejo aspecto artístico y pintoresco*". El segundo argumento de su teoría restauradora es la "discriminación moderna de los añadidos", o en otras palabras, debe evitarse añadidos y renovaciones, y en el caso de que estas últimas sean indispensables desde el punto de vista técnico o estático, deben

realizarse sobre una rigurosa documentación, con el fin de que el monumento conserve su auténtica forma arquitectónica, artística o pintoresca. Ahora bien, tales integraciones/reintegraciones deben mostrarse no como "*obras antiguas, sino como obras de hoy*". Por otro lado, sólo deben eliminarse los añadidos de épocas anteriores, en general los ornamentos, pero sólo en el caso de que enmascaren o alteren ese aspecto o auténtica forma.

Boito estaba de acuerdo con la utilización de las técnicas modernas para conservar el monumento lo máximo posible, pero dejó claro una norma: en la restauración había que diferenciar entre lo nuevo y lo antiguo, y esa diferenciación debía manifestarse a través de materiales de distinta naturaleza. Lo que pretendía era que, si por razones técnicas, había que incorporar añadidos estos debían mostrar una diferencia de estilo entre lo nuevo y lo viejo, una diferencia de materiales, una supresión de siluetas y ornatos, o bien una marca en cada fragmento o material renovado.

Las doctrinas de Camilo Boito, cuyos postulados se enunciaron en el mencionado IV Congreso de Ingenieros y Arquitectos Italianos, de 1883, se extendieron por toda Europa, durante los últimos años del siglo y primeras décadas del siglo xx. Sus siete axiomas calaron decisivamente en los restauradores que nacieron en los alrededores de 1870, como el francés Paul León, el griego Nicolaus Balanos, el italiano Gustavo Giovannoni y el español Leopoldo Torres Balbás. La labor de todos ellos cristalizaría en lo que se denominó "restauro scientifico", método deudor de la teoría boitiana –resumida en el concepto de mantenimiento y consolidación con la admisión del empleo de medios técnicos y modernos sistemas constructivos– y que estaría explícitamente presente en Atenas, con motivo de la primera Conferencia de Expertos para la Protección y Conservación de Monumentos de Arte e Historia, en 1931, y cuyas actas darían lugar a la conocida Carta de Atenas. La delegación italiana estuvo encabezada por Giovannoni, la figura más importante del pensamiento italiano sobre restauración científica durante la primera mitad del siglo xx. Fue el autor además de la Carta Italiana del Restauro (Roma, 1932) donde fijó los criterios de intervención sobre el patrimonio italiano, documentos que, como señala Rivera Blanco, se nutrieron también de las avanzadas leyes españolas de 1926 y 1929, así como de diversos artículos que publicó Torres Balbás (VVAA, 2013, 290).

Gustavo Giovannoni (1873-1947) consolidó la denominada "restauración científica" dentro de un concepto cauto y moderno, una teoría que difundió, a la par que fue profesor de la Escuela de Arquitectura de Roma, a través de la revista *Palladio* que el mismo dirigía. La idea esencial que fundamenta toda la teoría de Giovannoni se encuentra en la definición que da al monumento arquitectónico: la de ser un documento, un hecho positivo, real y tangible, y por extensión a todo bien patrimonial. Antes que restaurarlo debe ser reparado, consolidado y conservado. En el caso de que requiera de una restauración no debe realizarse la reconstrucción estilística ni ripristina en ningún caso. La intervención siempre se basará en una exhaustiva documentación de archivo

y de las fuentes históricas del monumento, con todas sus vicisitudes y modificaciones sufridas. La hipótesis en la restauración viene dada por un profundo análisis y estudio del monumento.

Para Giovannoni cualquier construcción del pasado por modesta que sea y que tenga valor artístico constituye un testimonio, un monumento. La gran novedad de la Carta italiana del Restauro de 1932 fue la de establecer una distinción conceptual de los monumentos, los que denomina "monumentos muertos" que no cuentan con posibilidades utilitarias, como los restos arqueológicos o algunas fortificaciones medievales. Tratar de reedificarlos resulta en muchos casos absurdo puesto que sus ruinas únicamente permiten recrear la imaginación y la fantasía del arquitecto. Por el contrario, sí se permite la anastilosis o la recomposición de partes existentes disgregadas. Uno de sus trabajos fue ocuparse de dirigir las excavaciones y rehabilitaciones de los foros romanos. Por otro lado, están los "monumentos vivos", cuya conservación permite su uso primitivo u otro nuevo que sí permiten una restauración pero nunca de una forma completa, es decir, que no pueden producirse alteraciones esenciales del edificio. En 1938 intervendría también en las *Instruzioni per il restauro dei monumenti*. En su obra teórica se ocupa de la práctica de la restauración que divide en cinco pasos o fases. La que califica de "consolidación", una intervención técnica para reforzar el monumento. Le sigue la de recomposición o "anastilosis" por la cual se recupera el monumento mediante materiales originales dispersos. En tercer lugar la de "liberación" en la cual se eliminan añadidos carentes de carácter artístico, pero respetando los que tengan validez sea de la época que sea. Considera en cuarto lugar la práctica de "complemento", por la que se añaden partes accesorias que no rompan la unidad del monumento. Y esta idea tuvo una enorme repercusión al hacer prevalecer la idea plano-volumétrica originaria de la arquitectura sobre los caracteres estilísticos. Subrayaba la *importancia estructural de la arquitectura* frente, o en oposición, a la importancia de la "unidad estilística". Y, por último, la de "innovación" cuando es necesario partes esenciales de nueva concepción. Con todos estos puntos se conseguía uniformar la metodología de la restauración en Italia. El interés de Giovannoni reside, por otro lado, en que por primera vez, defiende el ambiente como parte integrante del monumento, es decir, extiende la tutela al entorno del monumento, a sus condiciones exteriores, un conjunto monumental o una plaza, confiriendo un valor urbanista a la labor del restaurador. Esta defensa está ya claramente explícita en la Carta italiana del Restauro de 1932, al afirmar en su artículo 6º que:

> "*...junto con el respeto por el monumento y por sus diversas fases se atienda al respeto por sus condiciones ambientales, las cuales no deben ser alteradas por aislamientos inconvenientes, por construcciones de fábricas nuevas próximas al monumento y gravosas por su masa, por su color y por su estilo*".

Como defensa del ambiente que rodea al monumento es un primer paso importante, ahora bien, todavía no se plantea una protección amplia que asumiera el "centro histórico". Sin embargo, el tejido urbanístico fue para el arquitecto primordial, en unos momentos en que en Roma comenzaba a arraigarse la concepción del "entorno entendido como ambiente", un entorno que por muy modesto que fuera debían sostenerse pues aportaba un juego de masas y de luces al monumento que no debía eliminarse. En este sentido, era radicalmente opuesto al aislamiento que, para entonces, ya se había acometido en numerosas catedrales –en Europa las de París, Orleans y Colonia, y en España las de León, Burgos y Oviedo–. Al servicio de la administración de la Italia fascista, pudo evitar los "sventramenti", auténticas manipulaciones ideológicas del significado de las ruinas romanas, o las aperturas y rupturas de las tramas urbanas que eliminaban numerosos edificios de la historia y la tradición urbano arquitectónica.

Pese a la modernidad de la doctrina de Boito y la codificación de Giovannoni, pese a la autoridad de la Carta de Atenas de 1931 y de la Carta del Restauro italiana de 1932 que recogió y sistematizó la teoría de estos italianos, la "restauración científica" tuvo una trascendencia limitada y resultó ser un fracaso en su puesta en práctica en Europa. El estadillo de la Segunda Guerra Mundial y las graves consecuencias de la destrucción sistemática de gran parte de las ciudades europeas dio al traste con el método, cuyos principios no pudieron aplicarse dada la magnitud del desastre como se comentará posteriormente.



Aspecto exterior de la Catedral de Cuenca antes de la reconstrucción de su fachada. Fotografía de 1902.

5.2. *Las corrientes restauradoras en España durante el primer tercio del siglo XX*

En el cambio del siglo XIX al XX la restauración española contó con un representante del método "histórico o analítico", el ya referido Ricardo Velázquez Bosco, un arquitecto formado inicialmente dentro de la doctrina de la "unidad estilística"



Fachada actual de la Catedral de Cuenca.

que aceptó y adaptó algunas de las ideas de Lucca Beltrami. Sin embargo, en nuestro país será la escuela restauradora del francés Viollet-le-Duc la que domine durante el primer tercio del siglo XX, una escuela cuya finalidad esencial será la terminación de construcciones inacabadas como la catedral de Burgos o la fachada de la catedral de Cuenca.

Sin embargo, la idea de "conservación" fue paulatinamente adquiriendo fuerza a la par que llegaba la influencia de Boito. Desde 1880 la crítica hacia la "restauración en estilo" se acrecienta y numerosos seguidores violletianos empiezan a modificar sus planteamientos y criterios para adaptarse a los nuevos principios de una restauración comedida y conservadora. De ahí que hasta el comienzo de la Guerra Civil pueda hablarse en España de dos corrientes coetáneas y radicalmente opuestas que llegarán a provocar una confrontación de principios e, incluso, de cariz teórico a través de congresos, conferencias y escritos.

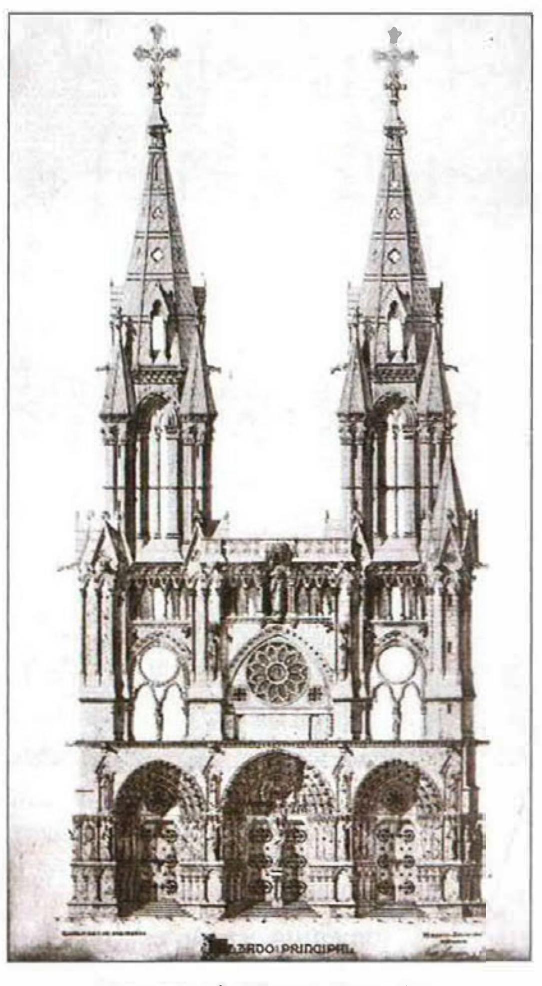
Por un lado, los dogmas de Viollet tuvieron una continuidad tanto en la teoría como en la práctica hasta la proclamación de la república a través de las intervenciones del arquitecto **Vicente Lampérez y Romea** (1861-1923), autor de la reconstrucción de la fachada de la catedral de Cuenca. Fue la figura más sobresaliente de la denominada "escuela restauradora" que mantuvo fielmente dos principios de la teoría francesa: la integridad estructural y la unidad de estilo. Para ello se sirvió de los mismos procedimientos de construcción e

idénticos materiales que los primitivos del monumento. En 1907 intervino en el VI Congreso Internacional de Arquitectos, presentando una ponencia en la que ponía al día el ideario de Viollet-le-Duc y afirmaba:

> *"Restaurar un edificio es volver a construir las partes arruinadas, o a punto de arruinarse, en el mismo estilo arquitectónico original"*.

Mantenía la idea rectora de la "unidad de estilo" del restaurador francés, pero con ciertas propuestas menos radicales y más prudentes, como el mismo aseguraba:

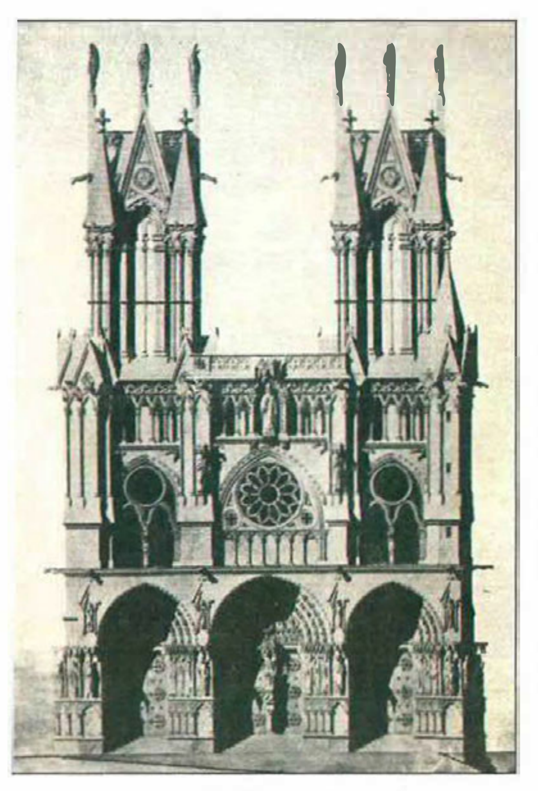
> *"Queda al arquitecto el cuidado de "rehacer" lo menos posible, de no "inventar" nada, de prescindir de su personalidad, procurando ser el continuador del que hizo el monumento. Cuestión es ésta de saber, de experiencia, de prudencia y cuidado"*.



Proyecto de Vicente Lampérez para una catedral.

El no inventar cuando no se sabe con certeza la historia del edifico, el dejar bien marcadas y visibles al espectador las partes rehechas de nuevo, el conocer perfectamente los procedimientos para restaurar, es decir, el evitar las soluciones personales del arquitecto restaurador cuando no haya más remedio que reconstruir, el ampliar el monumento según el estilo primitivo con vistas a la unidad o el respetar los añadidos en estilos diferentes al original por ser parte de la historia del edificio son las claves de esa intervención prudente y comedida que Vicente Lampérez recomendaba, aunque no siempre cumplía. De alguna manera, intentó congeniar los principios de la teoría violletiana con los métodos positivistas de la restauración histórica.

Por otro lado, hay que mencionar la "escuela conservadora", cuyos representantes, muchos de ellos arqueólogos, surgieron en Madrid y Barcelona y lideraron una respuesta contundente a las restauraciones practicadas en Francia por los seguidores de Viollet-le-Duc, criticando igualmente las actuaciones de



Proyecto de Vicente Lampérez para la terminación de la fachada de la catedral de Cuenca.

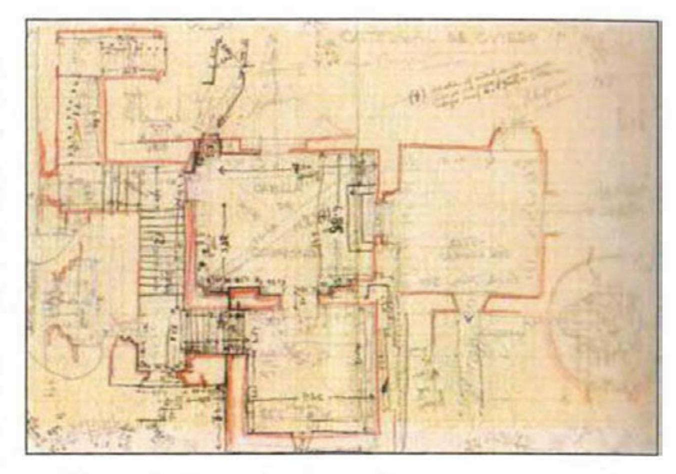
Vicente Lampérez. No hay que desdeñar la importancia que para ello tuvieron las ideas progresistas del contexto histórico-político español, y especialmente la Institución Libre de Enseñanza, lugar donde se recogieron las nuevas tendencias de la restauración italiana gracias a la figura de Francisco Giner de los Ríos. Tampoco hay que olvidar la labor pionera que en esta época tuvo la Comisaria Regia de Turismo y su mentor, el contradictorio Marqués de la Vega-Inclán, el primero en atacar directamente a los violletianos y a Lampérez, y el artífice de una nueva sensibilidad en el campo de la restauración y conservación del patrimonio histórico-artístico español.

Una fecha clave, la de 1923, año del fallecimiento de Ricardo Velázquez Bosco y Vicente Lampérez, y del nacimiento de la dictadura de Primo de Rivera, sirve de punto de arranque para la aplicación de las nuevas directrices restauradoras que se impondrán a partir de 1929 cuando se nombren *arquitectos conservadores de zona* a una serie de profesionales que intervendrán en los monumentos españoles –más de ochocientos declarados a raíz de la proclamación de la república en 1931– repartiéndose su labor por diferentes provincias. Al margen de la heterogeneidad de este grupo de arquitectos en sus diversas acciones restauradoras, y diferentes modos de abordarlas, todos coincidieron en su compromiso con el patrimonio, en el respeto al monumento y en la validación documental (Esteban Chapapría, 2007)

5.3. La restauración conservacionista hasta la Segunda República (1939)

Alejandro Ferrant Vázquez (1897-1976) trabajó como arquitecto conservador de monumentos en la zona noroeste de la península hasta que el estallido de la guerra civil le obligó a quedarse en Madrid. Entre sus ocu-

paciones restauradoras destaca la reconstrucción de la Cámara Santa de Oviedo en la que pudo recomponer, intentando preservar la verdad histórica, todo lo posible, "*un difícil equilibrio entre la recuperación del aspecto anterior perdido y la voluntad de no falsear la historia*", consiguiendo lo que se considera como "*una de las propuestas y reflexiones más destacadas de la restauración europea del siglo xx*" (Esteban Chapapría, 2007). Su rigor metodológico se inició cuando tuvo que trasladar un monumento, como la iglesia de San Pedro de La Nave, afectado por el proyecto de construcción del embalse de Ricobayo a principios de los años veinte. Una década después y junto con Manuel Gómez Moreno, tras un estudio exhaustivo, solventó el complejísimo desmontaje y nuevo montaje del edificio en El Campillo (Zamora).



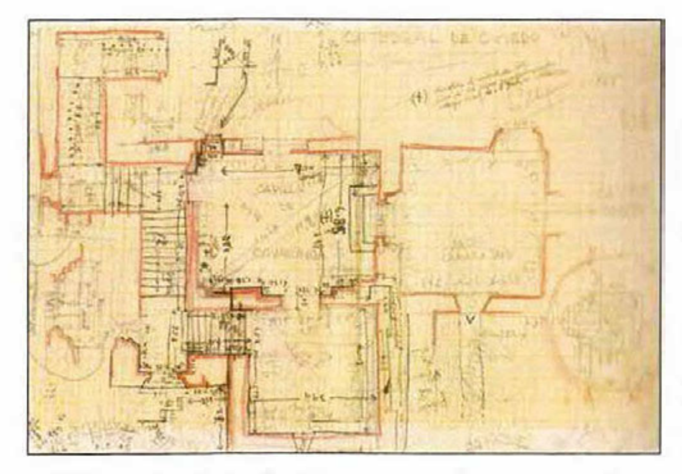
Dibujo de Alejandro Ferrant para la restauración de la catedral de Oviedo y la Cámara Santa (1932).

Teodoro de los Ríos Balaguer y Emilio Moya Lledós trabajaron en el norte y centro peninsular respectivamente. Emilio Moya destacó por la rehabilitación de edificios para acoger museos, como la adecuación del Colegio de San Gregorio de Valladolid en Museo Nacional de Escultura en 1933 o el Hospital de la Santa Cruz de Toledo en Museo Arqueológico Provincial.

Sin embargo, fue **Leopoldo Torres Balbás** (1888-1960) el representante más conspicuo de la idea de consolidar y reparar conforme a las nuevas corrientes italianas y europeas. Alumno de Ricardo Velázquez Bosco, tuvo una considerable actividad teórica desde 1917, exponiendo sus ideas restauradoras en la revista *Arquitectura*. Sus artículos ("La restauración de monumentos antiguos" de 1918; "El aislamiento de nuestras catedrales" de 1919; "La uti-



Desmontaje de San Pedro de la Nave.

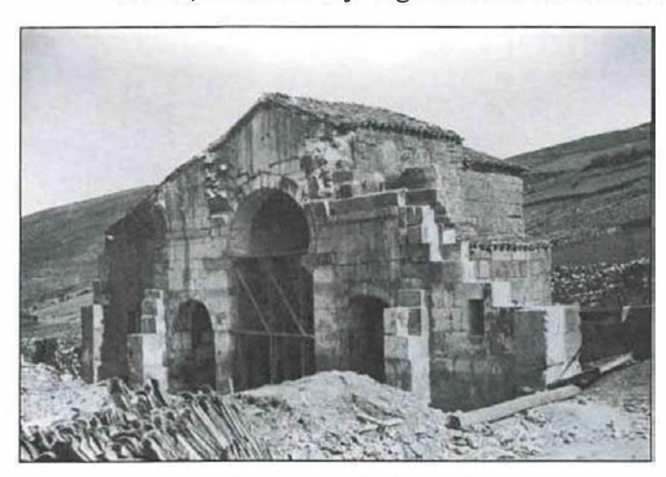


Dibujo de Alejandro Ferrant para la restauración de la catedral de Oviedo y la Cámara Santa (1932).

lización de monumentos antiguos" de 1920; "Las murallas que caen" de 1922 o "De como desaparecen los antiguos palacios", de 1923, entre otros muchos) manifiestan como lidera el cambio desde la perspectiva teórica. Utilizaría la misma revista para publicar el contenido de su ponencia en la Conferencia de Atenas de 1931. Resulta interesante comprobar cómo explica su contrariedad –en 1919– ante el aislamiento decimonónico de algunas catedrales europeas y españolas que provocaba la pérdida visual, la referencia justa entre el monumento y su arquitectura adyacente, pues:

> "... *a través de calles estrechas en cuyo fondo aparecían las puertas pobladas de un mundo de figuras de piedra, las altas torres y los muros en perspectivas violentas... rodeada de otras construcciones mucho más modestas, contemplada desde el pie de sus muros, producía una impresión de esbeltez y verticalidad*" (Calderón, 2012,17).

En ese mismo año de 1919 se presenta al VIII Congreso Nacional de Arquitectos que se celebró en Zaragoza presentando una ponencia sobre "Legislación, inventario y organización de los monumentos históricos y artísticos en España" (que será publicada en la revista Arquitectura en 1921), y en la que expone una doctrina de conservación y restauración que era caldo de cultivo en el consenso cultural europeo. Torres Balbás ponía el dedo en la llaga a propósito del acuciante problema del patrimonio español, en su mayoría abandonado y mal custodiado. Plantea la necesidad de inventariar todo ese ingente patrimonio, como base fundamental e imprescindible para su conservación; critica la mala organi-



Desmontaje de Ssan Pedro de la Nave.

zación de la protección de los monumentos, denuncia el desarrollo del "estilo español" y sus pastiches en la arquitectura contemporánea, practicado por Lampérez y los violletianos, y propone un esquema organizativo para el Servicio de Monumentos Históricos, así como nuevas leyes para proteger los bienes y prohibir su exportación. Su pensamiento conservacionista se puede resumir en algunos axiomas de sus escritos:



San Pedro de la Nave, ubicacion actual.

> *"Conservar los edificios tal y como nos han sido transmitidos, preservarlos de la ruina, sostenerlos, consolidarlos, siempre con un respeto a la obra antigua: nunca completarlos ni rehacer las partes inexistentes".*

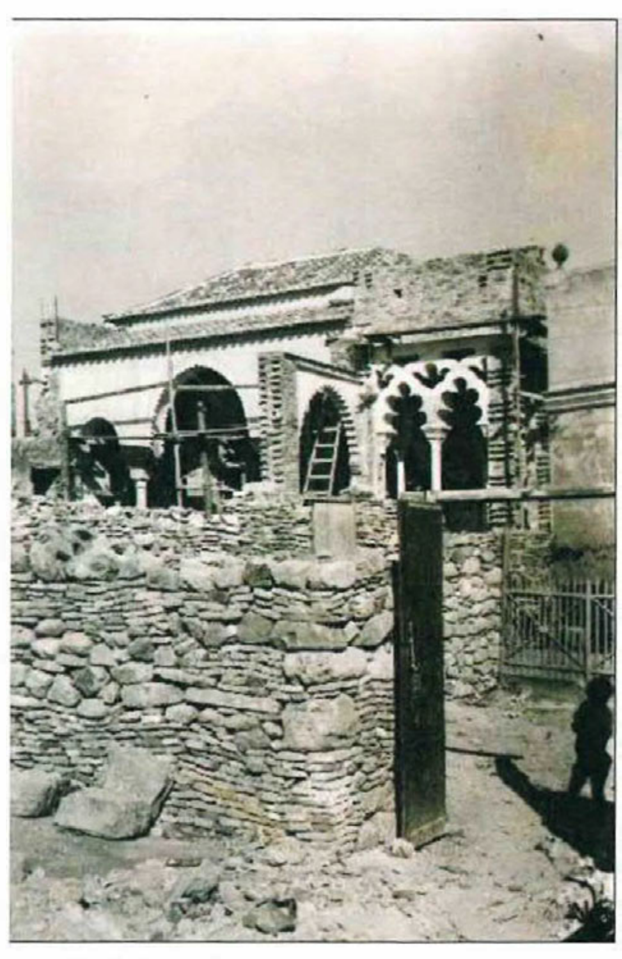
Su animadversión hacia las fórmulas violletianas queda patente igualmente en su rechazo a las reconstrucciones:

> *"La restauración o reconstrucción [...] falsea por completo los monumentos que la padecen. Tratan de borrar la acción del tiempo, que ha ido añadiendo a cada antigua construcción obras a veces de gran interés o belleza, para darle un aspecto teórico, abstracto, desprovisto de vida...".*

Para el arquitecto restaurar y conservar eran acciones bien diferentes, al igual que reparar y consolidar:

> *"Restaurar un monumento antiguo es rehacer lo que de él ha sido destruido o se encuentra en mal estado de conservación, con arreglo a la forma que tuvo o debió tener primitivamente, deducida de otras análogas conservadas en el mismo edificio, o de estudios arqueológicos. Repararle, en cambio, consiste en conservarle tal y como ha llegado a nuestros días, limitándose, cuando es necesario para su estabilidad o mejor aspecto, a sustituir las partes desaparecidas por otras que no traten nunca de imitar y de confundirse con ellas. Consolidar un viejo edificio redúcese a conservarlo, a mantener lo que de él existe, sin reemplazar lo deteriorado por el tiempo o por los hombres".*

El pensamiento de Torres Balbás estaba en la línea de las ideas que Gustavo Giovannoni desarrolló en Italia por la misma época, indagando en la



Trabajos en la Alcazaba de Malaga, 1935.

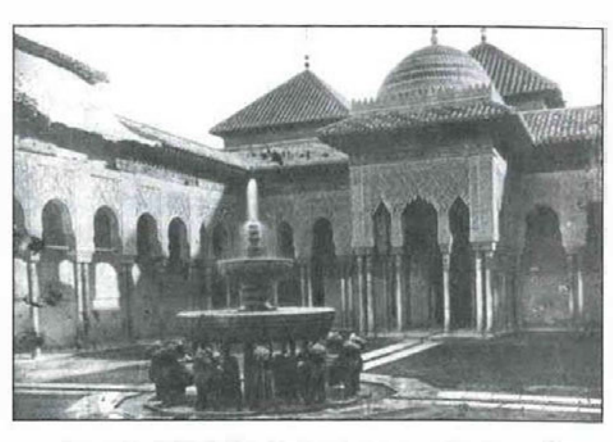
esencia estructural de la arquitectura, en las formas de los muros, en las recuperaciones espaciales y en las técnicas constructivas. Sus ideas se pusieron en práctica en La Alhambra, su verdadero campo de batalla a partir de 1923, tras la muerte un año antes de su maestro Ricardo Velázquez Bosco, que dejó vacante el puesto de arquitecto conservador. Así, pues, con 34 años –y durante 13 años consecutivos– se dedicó a restaurar "una arquitectura compleja y frágil" y "gracias a él, hoy se puede disfrutar de un conjunto arquitectónico conservado en su integridad, sin imitaciones, invenciones y modificaciones (VVAA, 2013, 43-47)".

Se empeñó en una restauración que limitaba la intervención y respetaba las partes constitutivas del edificio, como signos de la acción del tiempo y, por tanto, parte de la memoria del monumento. Se ocupó de recuperar la unidad figurativa de muchos rincones como la conocida Galeria Machuca, la Torre de las Damas, el templete oriental del Patio de los Leones, los Jardines del Partal, el Palacio de Dalahorra en Granada y la Alcazaba de Málaga. Nombrado en 1929 arquitecto conservador de la zona levantina y Andalucía oriental, sus trabajos prosiguieron en plena Guerra Civil.

Aunque se opuso tajantemente a las actuaciones de Vicente Lampérez, planteó, sin embargo, el uso de materiales modernos cuando no había más remedio que conservar o restaurar para que no pereciera el monumento:

> *"Allí donde falta un trozo de decoración se ha dejado el muro liso, un poco enfondado; cuando de un alero no quedan más que unos cuantos caneloncillos antiguos, los que faltan se han labrado con las mismas dimensiones de aquellos, pero sin talla alguna, dejándolos lisos, se han restablecido las que pudieron llamar líneas envolventes*

y las masas, cuando hay datos seguros para ello, pero dejando liso todo lo nuevo para que, si de lejos pudiera dar la impresión de obra completa, de cerca se distingan perfectamente la parte antigua y la moderna".



Aspecto del Patio de los Leones anterior a la restauración de Torres Balbás.

Los métodos propuestos se erigieron en modelos de una intervención que, al contrario que la "unidad de estilo", proponían "unidad de métodos y diversidad de criterios". Realmente con sus teorías, Torres Balbás anticipó criterios de plena actualidad, como la recuperación de la "unidad figurativa" del monumento y la reversibilidad de los métodos restauradores.

Torres Balbás planteó una elaboración propia de la "restauración científica" y tuvo un papel destacado al ser representante de la Conferencia Internacional de Atenas para la Restauración de 1931. Allí destacó con una ponencia sobre la "*Evolución del criterio de restauración de monumentos en la España actual*" dejando bien claro que España se incorporaba a la vanguardia de la nueva restauración positivista que imperaba en Italia y que se expandía por Europa.

Los últimos estudios han visto cómo la evolución del arquitecto avanzó desde la antirrestauración hacia la restauración científica, en una línea pareja a la de Gustavo Giovannoni. Rivera Blanco señala las semejanzas de ambos: la admiración a Boito; la reflexión sobre las tipologías y las estructuras de los edificios históricos, su reutilización y refuncionalidad; el interés de ambos por el urbanismo, el ambiente urbano y la arquitectura popular (VVAA, 2013, 289). Por último, otros estudiosos han acuñado el término de "conservacionismo sincrético" como distintivo del logro de su propuesta: preservar el carácter del monumento y el máximo respeto hacia la obra antigua y la totalidad de las partes del mismo, contemplando diferentes modos de actuar en cada caso (Calderón, 2012).

Otros arquitectos conservadores fueron **José María Rodríguez Cano** (1906-1964), cuya labor en los restos arqueológicos de Mérida y en la mezquita de Córdoba, fue decisiva, **Francisco Iñíguez Almech**, **Félix Hernández Giménez** y **Constantino Candeira**. En Barcelona, ciudad en la que se crea el primer servicio especializado en la restauración de monumentos de todo el Estado español –Servei de Conservació i Catalogació de Monu-

ments–, destacaron **Jerónimo Martorell i Terrats** (1876-1951, primer director de ese organismo) y **Joseph Puig y Cadafalch** (1867-1956), quienes defendieron a ultranza la idea de conservar y prevenir la ruina formando parte de todo un movimiento organizado en Cataluña para la defensa del Patrimonio Histórico. Destacan las intervenciones de Martorell en Tarragona y en el teatro romano de Sagunto, que había alcanzado un extremado grado de deterioro, mientras que Puig y Cadafalch se especializó en la restauración de monumentos medievales como la iglesia de San Pedro de Tarrasa y la Seo de Urgell.

Con la proclamación de la II República las tesis conservadoras triunfaron y se llevaron a la práctica en numerosos monumentos. La labor de Torres Balbás fue fundamental para la elaboración de la Ley de Patrimonio Histórico de 1933 y la nueva política de protección del patrimonio de la España republicana, pero la guerra civil truncó todas las expectativas. Ambos bandos concedieron una gran importancia al patrimonio artístico, basándose en una intensa labor de propaganda. Durante el conflicto, los bombardeos en Madrid, que afectaron a edificios claves como la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico, la Academia de Bellas Artes y, especialmente, el Museo del Prado, empujaron al gobierno republicano a trasladar los cuadros de esta última pinacoteca de Madrid a Valencia y de allí a Ginebra, en un peligroso periplo (Colorado, 2008). Junto a la destrucción, la guerra propició el expolio y las incautaciones, originando un comercio de obras de arte clandestino cuyo destino fue Europa, especialmente Francia, un trasiego de obras de arte que contó en muchos casos con la complicidad de las autoridades y organismos oficiales (Alted, 1984 y Álvarez Lopera, 1982).

Bibliografía

Textos y documentos sobre Restauración

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (1999): *Documentos para la historia de la restauración*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (1996): *Antología de textos sobre restauración, selección, traducción y estudio crítico*, Jaén, Universidad de Jaén.

RUSKIN, J. (1988): *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla.

RUSKIN, J. (2000): *Las piedras de Venecia*, Valencia, Consejo General de Arquitectura Técnica de España.

VIOLLET-LE-DUC, E. (ed.) (1996): *La construcción medieval. El artículo "Construcción" del Dictionaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Torrejón de Ardoz, CEHOPU-CEDEX-Ministerio de Fomento-Instituto Juan de Herrera.

VIOLLET-LE-DUC, E. (1874, ed. 2014): *Historia de una fortaleza*, Madrid. Ed. La Ergástula (edición a cargo de VELA COSSIO, F. con introducción: "La obra de Eugéne Emmanuel Viollet-le-Duc y la arquitectura española")

Bibliografía comentada

ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2007): *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos. En este ensayo se incluye un elenco de los arquitectos de la corriente conservacionista más destacados y sus intervenciones en la arquitectura monumental declarada, como Alejandro Ferrant, Jerónimo Martorell, Emilio Moya y Leopoldo Torres Balbás, entre otros.

GONZÁLEZ-VARAS, I. (1999): *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid. Cátedra. Como uno de los libros más indicados para preparar la asignatura, se recomienda la lectura de los capítulos 3 al 6.

LA MONICA, G. (1974): *Ideologia e prassi del Restauro*, Palermo, Edizioni della Nuova Presenza. Es el texto clave para el estudio de la teoría de la historia de la restauración entre cuyas hipótesis destaca la que orbita en el mundo grecorromano, que para el autor supuso el modelo de intervención restauradora del ámbito occidental.

MACARRÓN MIGUEL, A. Mª (2008): *Historia de la conservación y restauración, desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Tecnos. Es uno de los textos básicos necesarios para preparar y ampliar la asignatura, pues recorre el interés conservador y restaurador a lo largo de la historia, los debates y las teorías que se incluyen en el presente tema, la explicación de las técnicas y los métodos a través de numerosos ejemplos.

MARTÍNEZ JUSTICIA, Mª J. (2001), *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos. Al igual que el anterior libro recomendado, con este texto el alumno puede ampliar los contenidos y los conceptos que se estudian en este tema, en el que encontrará además de ejemplos bien explicados de restauración, una buena documentación de textos y citas documentales.

ORDIERES DÍEZ, I. (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura. Es un libro clave para el estudio de la restauración de edificios y monumentos en España que abarca las fechas cronológicas que se estudian en este tema.

Bibliografía de ampliación

ALTED, A. (1984): *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Cultura.

ALVÁREZ LOPERA, J. (1982): *La política de Bienes Culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Cultura.

ARGERICH, I. y ARA, J. (2003): *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

CABAÑAS BRAVO, M. (2007): *Josep Renau. Arte y propaganda en Guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura.

CALDERÓN ROCA, B. (2012): "La herencia de Gustavo Giovannoni: Estudio del *conservacionismo sincrético* de Leopoldo Torres Balbás a través de su faceta como historiador de la arquitectura", *Ucoarte*, nº 21 (2012), pp. 16-22 (http://www.uco.es/arte/revista/).

COLORADO CASTELLARY, A. (2008): *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra.

GALLEGO ROCA, J. (ed.) (2004): *La imagen de Venecia en la cultura de la restauración arquitectónica*, Granada, Universidad de Granada.

GONZÁLEZ-VARAS. I. (1996): *Restauración monumental en España durante el siglo xix*, Valladolid, Ámbito.

SORALUCE BLOND, J. R. (2008): *Historia de la arquitectura restaurada. De la Antigüedad al Renacimiento* (Vol. I) y *Del Renacimiento al Movimiento Moderno* (Vol. II), A Coruña, Servizo de Publicacións de a Universidade da Coruña.

VELA COSSÍO, F. (2014): "La obra de Eugéne Emmanuel Viollet-le-Duc y la arquitectura española" en VIOLLET-LE-DUC, *Historia de una fortaleza*, Madrid, Ed. La Ergástula.

VV.AA. (1980): Catálogo de la Exposición *Le voyage d'Italia d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Paris-Florence, Ed. Centro Di.

VVAA (2013): *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos.* Junta de Andalucía-Patronato de la Alhambra y El Generalife.

Tema 5

LA CIUDAD COMO PATRIMONIO

Esquema de contenidos

1. De la Edad Media a la Ilustración.
2. La Revolución industrial y la transformación de la ciudad: los ejemplos de París y Roma.
3. Los ensanches urbanos.
4. El primer pensamiento para la protección de la ciudad histórica.

Desde el siglo xx el ámbito de la ciudad se contempla dentro del conjunto de los Bienes Culturales, por lo que debe ser objeto de protección y conservación pues es un testimonio del pasado que ha de permanecer para las generaciones venideras. Ahora bien, tiene que hacerlo manteniendo la función social que le dio origen, es decir, su actividad, y sin olvidar que la ciudad es un organismo vivo que nunca concluye, que hay que mirarla desde nuestro presente sin añoranza, es más, con los ojos puestos en el futuro.

Hablamos de los Centros antiguos, históricos o monumentales, de la ciudad tradicional o histórica. Estos son diferentes términos que se utilizan para denominar a una parte de la ciudad actual, a aquella en la que se concentran, por ser el núcleo originario del asentamiento, el mayor número de monumentos o bienes culturales.

La ciudad tradicional hasta el siglo XIX crece y se desarrolla a un ritmo acompasado al discurrir de la vida, de modo que el ejercicio de las distintas funciones comerciales, productivas, de vivienda, etc., se realizaba en un marco que favorecía las relaciones humanas y la participación ciudadana. Plazas y mercados son precisamente los centros de las ciudades, en su entorno se encuentran las arquitecturas más relevantes y a partir de ellas la ciudad se expande.

Un crecimiento diferente se produce a lo largo del siglo XIX, provocando un cambio radical en la estructura de las ciudades: la ciudad existente se convierte en el centro antiguo y da paso a la ciudad moderna con unas funciones más dinámicas, entre las que es prioritaria la mercantil.

Este cambio radical suscita el recuerdo y la nostalgia por la ciudad del pasado, se piensa en los valores de la ciudad tradicional, comienza una rica reflexión que trata de objetivar las cualidades intrínsecas de la ciudad histórica, aquellas que no se deben modificar, por las cuales, en el siglo XX, es Bien patrimonial. Los siguientes epígrafes se dedican a su descubrimiento.

1. De la Edad Media a la Ilustración

En la época medieval la ciudad aparece plenamente configurada, son ciudades que se han desarrollado a partir de un asentamiento previo, al amparo de un monasterio, de un castillo, de una vía de comunicación, etc., y su gobierno corresponde al señor feudal del que depende la tierra.

Los siglos XIII y XIV siempre están calificados como los del auge de las ciudades debido al progreso del comercio, que favorece el que se instalen en ellas muchas gentes, los burgueses, además muchas ciudades consiguen privilegios de mercado, de hospitalidad, fueros de regalía...

Son siglos en los que se construyen nuevos edificios para talleres, tiendas, casas, iglesias o grandes catedrales, en los que plazas y fuentes aumentan y en los que se amplía la cerca de las murallas. La ciudad crece y lo hace con armonía aunando las necesidades prácticas con la intuición estética y asumiendo la presencia de los edificios existentes.

Características semejantes se pueden decir al analizar el crecimiento de la ciudad en la Edad Moderna. Ahora bien, en los siglos XV y XVI se produce un cambio que conviene resaltar: las ciudades por medio de sus arquitecturas buscan una imagen nueva que manifieste el poder de quien la regenta, bien del Príncipe, de la universidad o del Concejo. Para ello, se utiliza un nuevo



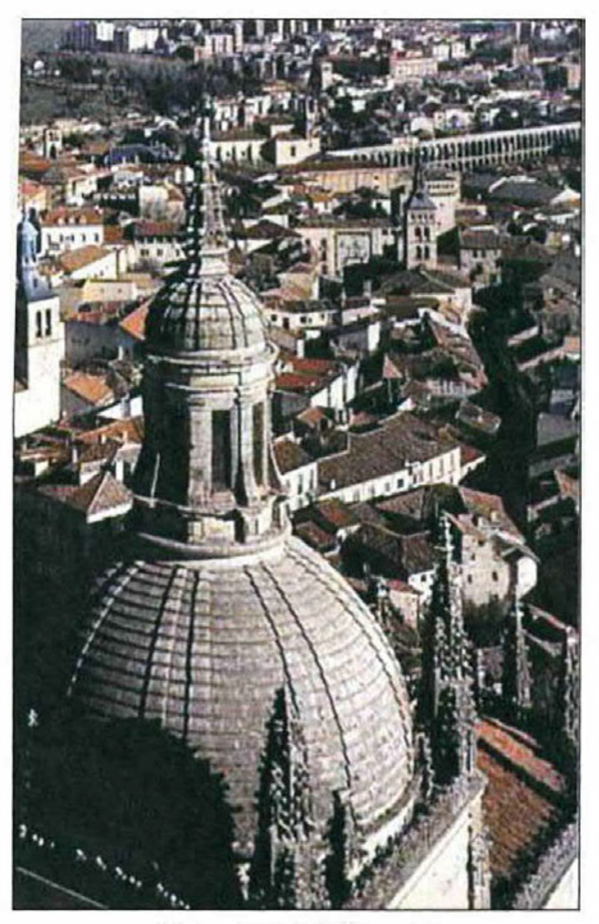
Perspectiva de la ciudad de Valencia.

lenguaje formal, el del renacimiento, y se tiene en cuenta su incidencia en la ciudad controlando emplazamientos, perspectivas, alturas o materiales.

Distintos son los ejemplos que muestran lo que se acaba de señalar. Uno de los más conocidos es el de Florencia: la ciudad vive bajo la hegemonía de los Médicis una etapa de esplendor y necesita modificar su apariencia medieval, pero la solución la encuentra sin alterar el trazado existente ni derribando construcción alguna, exclusivamente con la conclusión de la cúpula de la catedral. La silueta de la cúpula de Santa María de las Flores, construida por Brunelleschi, aglutina la visión de la ciudad y se convierte en elemento de referencia sobrevolando en el tiempo. Otra renovación también realizada en Italia es la de Pienza, ciudad en la que se traza una plaza regular entre la catedral y el palacio creándose de este modo un espacio emblemático cerrado por los edificios representativos del poder.

En España, desde el siglo XV, distintas ciudades renuevan su espacio urbano con edificaciones de gran valor simbólico, como palacios, hospitales o colegiatas; se pueden recordar el Alcázar de Toledo en tiempo de Carlos V, el Palacio de los Duques de Feria en Zafra, la Universidad de Alcalá de Henares, la iglesia de El Salvador de Úbeda, arquitecturas que se abren a plazas y rompen la estructura medieval.

El historiador y crítico de arte Giulio Carlo Argan (1909-1992) llama "monumentos símbolo" a estas arquitecturas singulares que con su presencia transforman el significado de la ciudad. Esta idea es muy interesante y se debe tener presente, ya que será una constante del debate sobre la protección de la ciudad histórica cuando en la segunda mitad del siglo XX se emprenda la renovación de muchas de ellas. Puede ser el caso del Museo Guggenheim


Vista parcial de Segovia.

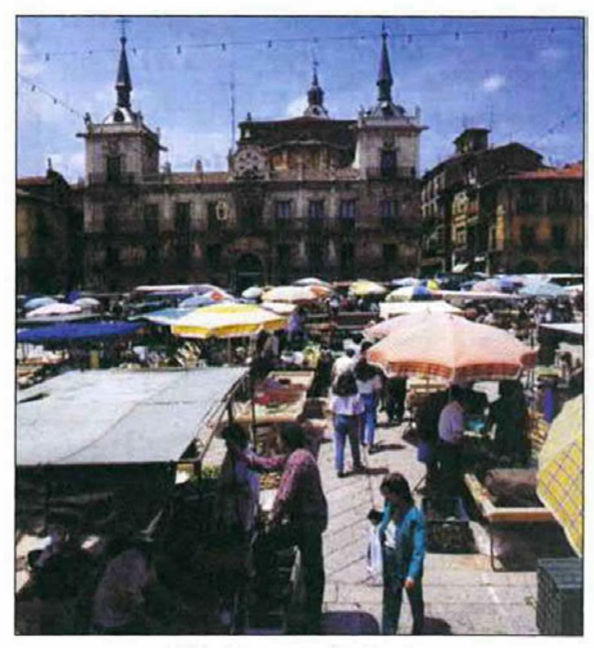
en Bilbao: su implantación al borde de la ría revitaliza una zona degradada, no tanto por ser una arquitectura de "autor" como por transformar un ámbito negativo que estaba asociado a la decadencia de la metalurgia en un nuevo marco representativo de la cultura e impulsor del desarrollo.

En los siglos XVII y XVIII se configura la ciudad barroca, a la que se puede caracterizar por los efectos espaciales introducidos en el trazado urbano. Del mismo modo que la arquitectura barroca juega con vanos y macizos, con rectas y curvas, con la tonalidad de los materiales para representar el poder del comitente, la ciudad, controlando perspectivas y dimensiones, busca el asombro y el sometimiento del ciudadano, ya que se piensa en la ciudad como escenario monumental del soberano, puesto que es la época de las Monarquías Absolutas. Entre los ejemplos se pueden citar: la ciudad de Versalles para Luis XIV, la plaza de San Pedro en Roma realizada por Bernini para ser centro de la cristiandad, también las muchas Plazas Mayores que se construyen como lugares de celebración, las de Córdoba, Madrid o Salamanca son ejemplos representativos. También se pueden señalar los jardines diseñados junto al palacio cortesano para el espectáculo y la diversión del pueblo, como en Aranjuez o Las Tullerías en París.

Como toda generalidad, las características señaladas para la ciudad en el siglo XVIII no reflejan toda la realidad porque, al mismo tiempo que se construyen ciudades residenciales para los reyes y los príncipes, se produce desde mediados del siglo, tanto en Inglaterra como en Francia, una reacción burguesa que apoya el progreso y la introducción de mejoras en la ciudad. Se piensa no sólo en modificar puntualmente su imagen sino también en la renovación general de la ciudad con la intención de mejorar las condiciones de vida; es decir, se empieza a contemplar la ciudad como un todo en el que se han de tener en cuenta tanto los valores estéticos como los de uso y función.

Como en los tiempos medievales el espacio urbano debe adaptarse a las necesidades de la sociedad, pero a partir de este momento lo hace con celeridad, debido al desarrollo industrial y al arraigo de las ideas revolucionarias.

A modo de resumen: hasta casi finalizado el siglo XVIII la ciudad se identifica con su arquitectura y conforman el mismo Patrimonio. Un Patrimonio en el que se consideran Bienes muebles, inmuebles, e incluso Bienes naturales como los Bosques, pero no se contempla la tutela del espacio en el que se encuentran. Es decir, la ciudad no es objeto de valoración autónoma, por lo que tampoco lo es de protección.

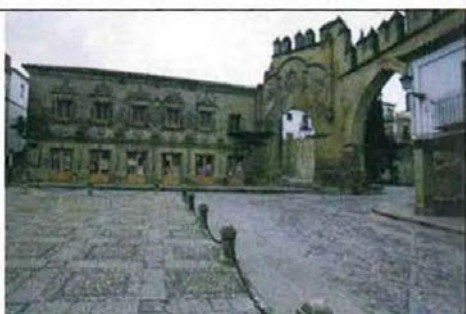


Día de mercado. León.

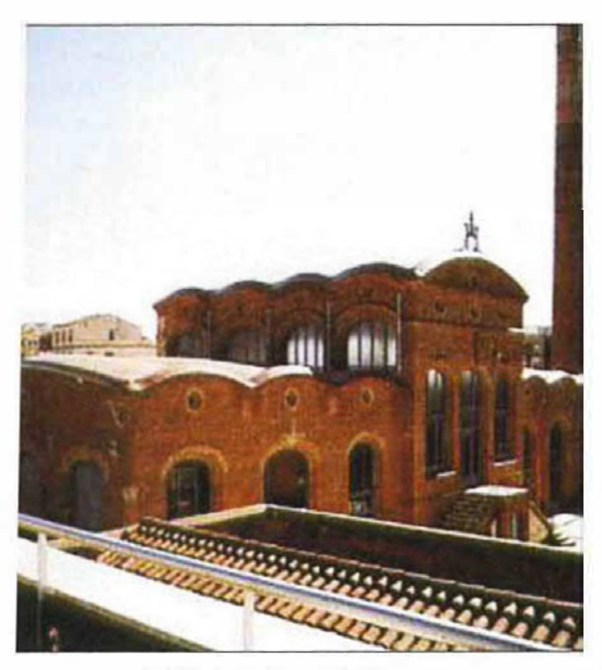
2. La Revolución Industrial y la transformación de la ciudad: los ejemplos de París y Roma

Un hecho crucial que interfiere en la historia de la ciudad es la revolución Industrial, iniciada a finales del siglo XVIII en Gran Bretaña, pues desencadena un profundo cambio social que implica necesariamente el replanteamiento urbano.

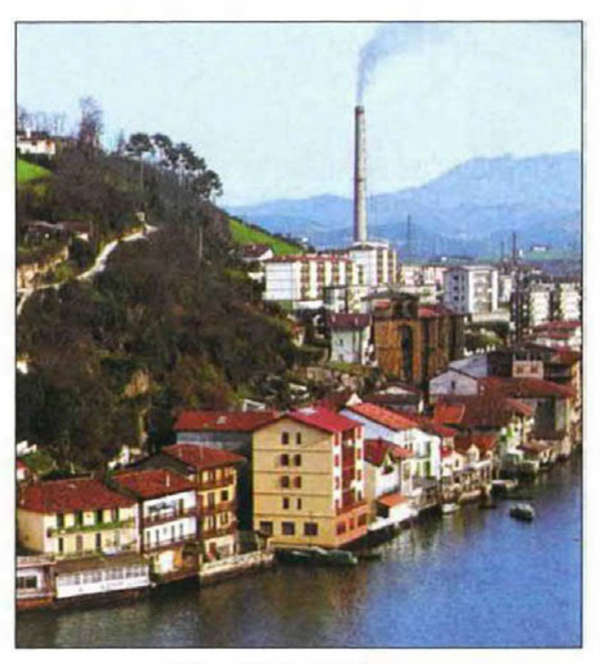




Garbado de Baeza del siglo XIX y foto actual.



Edificio industrial. Tarrasa.



El perfil de la fábrica.

La revolución Industrial provoca una serie de transformaciones económicas y sociales que repercuten en la estructura de la ciudad establecida. La ciudad se convierte en reclamo para una población rural que se va a desplazar a las fábricas en busca del trabajo deseado, pero la ciudad existente no está preparada para acoger a los nuevos residentes, necesita viviendas, servicios, infraestructuras, etc., en definitiva, adaptarse para responder a las nuevas necesidades. Dickens, que de pequeño trabajó en una fábrica, describe en sus novelas la falta de higiene y las viviendas insanas de la ciudad industrial.

Se emprende entonces la reforma interna de muchas de ellas, lo que supone un cambio traumático en la fisonomía de la ciudad tradicional pues se abren calles rectas y anchas, se levantan edificios de múltiples viviendas y nuevas tipologías edilicias como las estaciones de ferrocarril, también se ocupan espacios de huertas y jardines.

En estas intervenciones se destruyen las pequeñas calles, los puntos muertos, las edificaciones mínimas, que componen la trama urbana, pues impide el nuevo trazado que busca tanto la higiene como la seguridad ciudadana. Ninguna voz se levanta para denunciar la destrucción de los barrios que conformaban la morfología de la ciudad histórica porque a principios del siglo XIX se está lejos de querer preservar la ciudad. Para ello, hace falta la reflexión que revele su valor y lleve a considerar sus cualidades

específicas como espacio en que se desarrolla la vida cotidiana y la puesta en práctica de técnicas y métodos que posibiliten la renovación de la ciudad; se asiste entonces al surgir de una nueva disciplina: el urbanismo.

La generación romántica sí denuncia el caos sobrevenido, pero lo hace porque supone una amenaza para los Monumentos, tal como se entienden en la época, como edificios aislados. En este sentido, se puede citar a Victor Hugo, quien desde su puesto en la Comisión de Monumentos Históricos no defiende la trama de la ciudad antigua y acepta la destrucción de barrios completos; a Teófilo Gautier, que aprueba la demolición del viejo París por el progreso que supone; Balzac, sin embargo, añora la ciudad antigua, la mira con nostalgia porque valora el encanto que tenía el París del academicismo, considera lo que se está haciendo un atentado contra el gusto establecido y cree que la ciudad antigua sólo permanecerá en la iconografía y en los relatos literarios.

El punto de partida para la reflexión sobre la ciudad es el programa de Haussmann para París y la actuación de los restauradores sobre la arquitectura histórica.



Plaza de L'Etoile. Paris.

La ciudad de París había iniciado su transformación durante la Revolución y, con Napoleón Bonaparte, el modelo de la capital del imperio se intenta imponer en las ciudades de sus dominios. París a principio del siglo XIX es una ciudad en la que la burguesía dedicada al comercio y a la industria busca la representación social en el espacio urbano. Se acometen múltiples obras públicas como alcantarillado, edificios para escuelas, teatros, museos, apertura de nuevas calles y parques gracias a los terrenos amortizados al clero. A la par, en su periferia se asienta una clase social, los obreros, que acude a la ciudad en busca de trabajo, así surgen barrios con pésimas condiciones higiénicas y sanitarias en los que se hacina la población sin tomar medidas.

Por este motivo, siendo emperador Napoleón III (1848-1871), se considera necesario que el Estado tome el control del desarrollo económico y, en consecuencia, la competencia en materia urbanística. Los técnicos de la planificación, ingenieros más que arquitectos, realizan las intervenciones en la ciudad tanto o más para conseguir una imagen representativa del poder imperial y de su dominio que para solucionar los problemas de

la población obrera. A ello, responde la apertura de grandes avenidas que comunican el centro antiguo con los barrios suburbanos, lo que permite un desplazamiento más rápido pero también la pronta disolución de cualquier revuelta, tan frecuentes en este convulso siglo de renovación constante.

La red viaria está planteada en anillos, *les boulevards*, con algunas calles radiales que penetran en el trazado antiguo; también se organizan nudos de confluencia de calles, *carrefours*, en los que se erigen monumentos o edificios representativos como en Étoile, Opéra, Madeleine, Bastille, etc., para convertirlos en puntos de referencia de la nueva ciudad. En el Plan impulsado por el Barón Haussmann, Prefecto del Sena y artífice del éxito de la reforma parisina, también se contempla la mejora de los sistemas sanitarios, como alcantarillado y aprovisionamiento de aguas, iluminación de calles, apertura de parques públicos tanto en las partes nuevas de la ciudad como en las antiguas, y plantación de árboles como principal medida higiénica. Así mismo, se considera la mejora de los accesos a la ciudad, carreteras y tendidos ferroviarios que dan lugar a una tipología arquitectónica propia del siglo: la estación de ferrocarril.

Los derribos realizados en la ciudad tradicional, como se ha dicho, destruyeron barrios enteros, efectivamente muy degradados, como la zona entre Les Halles y la Cité, pero se vieron necesarios y fueron bien recibidos, por lo que no son la causa para iniciar el pensamiento sobre la ciudad. La reflexión sobre la salvaguarda de la ciudad histórica comienza cuando se emprende la restauración o conservación de la arquitectura histórica. En concreto, la de la arquitectura medieval del gótico, puesto que ha adquirido un gran protagonismo debido al significado simbólico introducido por el pensamiento romántico, conforme al cual los edificios góticos representan la historia y el sentimiento de la Nación francesa. Viollet-le-Duc en este mismo tiempo está restaurando Notre Dame de París, ejemplo en el que se centra el debate sobre la conservación: referida en exclusiva al monumento o referida al edificio y al conjunto que lo rodea.

La Alemania de Bismarck o la Inglaterra de Disraeli realizan la transformación urbana de sus capitales del mismo modo que París, buscando el efecto de un Estado fuerte.

En Italia, la implantación de los Planes reguladores para la renovación de la ciudad histórica sufren duras críticas debido a la ausencia de pensamiento sobre la ciudad y a la riqueza de su patrimonio arquitectónico, el cual reclamaba intervención inmediata. Sobre el edificio aislado se actúa, es el protagonista de las medidas y el que da ocasión a la reflexión sobre la necesidad de ampliar el marco de actuación. Son los arquitectos y restauradores italianos, como se ha visto, pioneros en la formulación de los principios que posibilitan la puesta en valor de la trama edilicia al mismo nivel que el monumento singular, y es, principalmente al iniciarse el siglo

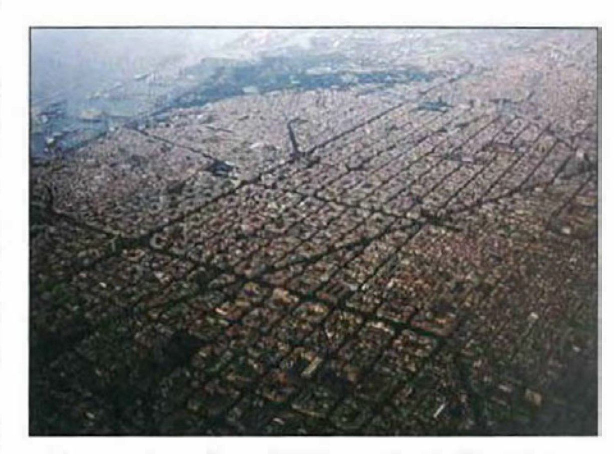
xx, cuando Roma despierta de un largo letargo y emprende la renovación urbana guiada por Boito, Beltrami, Giovannoni, etc.

3. Los ensanches urbanos

Entre las distintas soluciones que se presentan para organizar la ciudad y pueda de este modo asumir las funciones propias de la sociedad industrial figuran las reformas internas, ejemplificadas en la ciudad de París, y los ensanches o expansión en el territorio.

Los ensanches no interfieren en la ciudad antigua, ya que se contemplan como nuevos desarrollos urbanos que la complementan. Sin embargo, es interesante observar tanto el modo de conexión entre ambos núcleos urbanos, lo viejo y lo nuevo, como el desarrollo de su planificación.

Un ejemplo pionero es el Ensanche de Barcelona debido a Ildefonso Cerdá (1816-1876), ingeniero precursor del urbanismo contemporáneo, disciplina profundamente implicada en la protección de la ciudad histórica sobre la que en 1867 escribe *Teoría General de la Urbanización*.



Perspectiva aérea del Ensanche de Barcelona.

Barcelona en el siglo XIX es una importante ciudad industrial con energía y capacidad de transformación que necesita romper los límites impuestos por las murallas, ganar los terrenos de las instalaciones militares del entorno y abrir la comunicación entre el corazón de la vieja ciudad y las pedanías fabriles.

El Ayuntamiento de la ciudad encargó en 1855 el proyecto de expansión a Cerdá. Su propuesta parte del estudio de la ciudad existente, del análisis de la población y de las expectativas de futuro. Por ello, su visión sobrepasa la intervención puntual, ceñida a la articulación entre lo nuevo y lo viejo, y contempla la intervención en el total del conjunto.

Plantea el ensanche superponiendo al plano una retícula ortogonal en la que incluye la ciudad antigua y repite esta malla tanto como permite el territorio con el fin de que la expansión pueda continuarse en cualquier momen-

to, manteniendo la unidad del conjunto. Las calles limitan las cuadrículas o manzanas cuyo vértice se achaflana de modo que en la confluencia de unas con otras se forman pequeños espacios o plazas. Establece la dimensión de las calles, el arbolado, la altura de las construcciones y la distribución de los servicios: parques, mercados e infraestructuras para que el barrio sea autosuficiente. Quizá ofrece monotonía y uniformidad, pero con la intención de evitar la diferenciación social.

La primera piedra de la primera casa del Ensanche barcelonés la colocó la reina en 1860. Sin embargo, hay que señalar las dificultades que provocó su puesta en marcha desde la convocatoria del concurso, pues explica su lenta implantación aún siendo el mejor de los proyectos presentados, el tiempo así lo ha confirmado a pesar de las muchas desviaciones sufridas.

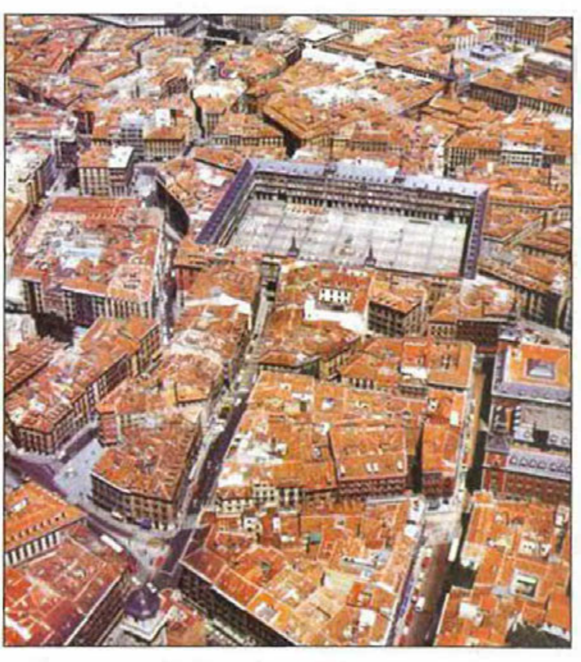
El programa de Ildefonso Cerdá estaba pensado para una densidad de construcción ajustada a las necesidades de niños y ancianos, y buscaba la higiene y la salud de la población mediante viviendas con ventilación y luz, por lo que los edificios eran de tres plantas y las calles de 20 metros de ancho. Se puede decir que no respondía a las aspiraciones y demandas económicas de los gestores, quienes consideraban un derroche la baja utilización del terreno y por consiguiente la menor rentabilidad del mercado inmobiliario, ni satisfacía las apetencias de la alta burguesía, quien en su afán de representación pretendía la utilización del espacio urbano.

Estas circunstancias y también diversas injerencias políticas hicieron que el Ayuntamiento convocara en 1859 un concurso de proyectos en el que resultó elegido el del arquitecto Rovira i Trías. Su propuesta defendía una estructura radial y mayor densidad edilicia. No obstante, por Real Decreto de 1860, se decide la realización del Ensanche de Cerdá, quien en 1863 lo retoca aumentando la edificabilidad. Se impone porque este proyecto es más eficaz para regular la ocupación de una extensión tan vasta como era el Llano y los alrededores.

Hoy en día el Ensanche es seguramente una de las zonas más populares de Barcelona. Es el plan Cerdá modificado en la merma de áreas verdes respecto a las proyectadas, en la desaparición de casi todos los patios interiores, hoy construidos, y también en el añadido de una o dos plantas a edificios ya terminados. Sin embargo, es unánime la opinión de que dicho plan y las favorables circunstancias económicas y sociales en que se desarrolló han proporcionado a la ciudad un carácter y unas posibilidades de desarrollo excepcionales.

Al igual que Barcelona, hasta el cambio de siglo, se plantea el ensanche de muchas otras ciudades, como Madrid, Santander, Bilbao, Valencia, Cartagena o San Sebastián. Son ciudades que experimentan un importante desarrollo demográfico que es necesario controlar planificando y dotando a los nuevos barrios con un sistema viario muy diferente al de la ciudad antigua.

4. El primer pensamiento para la protección de la ciudad histórica


Vista panorámica aérea del centro de Madrid con la Plaza Mayor.

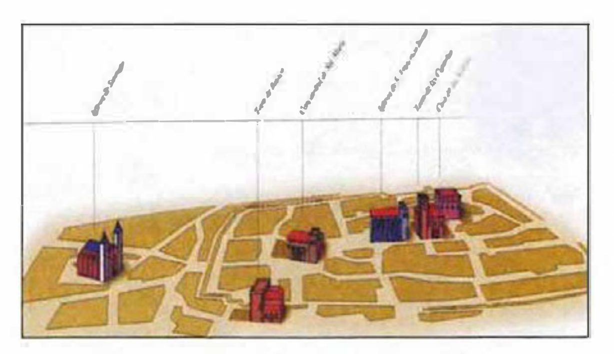
Ante las distintas actuaciones que están transformando drásticamente la ciudad surgen las voces de alarma, como se ha dicho, dirigidas exclusivamente a evitar la destrucción de los Monumentos. Éstos fueron reconocidos como bienes objeto de tutela desde principios del siglo XIX. Sin embargo, la ciudad no alcanza este merecimiento hasta bien avanzado el siglo XX. Y lo consigue como consecuencia de la evolución del concepto de Patrimonio o de lo que se ha entendido por Monumento.

En relación al Monumento, las Normas y Decretos del siglo XIX se refieren al edificio independiente y aislado, él muestra con su apariencia material la cualidad artística y el valor histórico. Desde esta perspectiva, la ciudad para el Estado es suma de Monumentos y a ellos dirige la acción protectora y restauradora.

Se emprende el estudio de la ciudad antigua, como se ha visto, porque se está afrontando su renovación interna y se están destruyendo sus Monumentos. Se plantea, entonces, el problema de cómo intervenir en la arquitectura histórica para salvaguardarla. Este planteamiento lleva a nuevas consideraciones porque los edificios se encuentran con adiciones, próximos unos a otros, sin visualidad y sin perspectiva, por lo que se hace necesario contemplar algo más que el edificio aislado y considerar el conjunto de elementos que lo circundan. ¿Hasta dónde? la reflexión iniciada abre los ojos a un entorno cada vez más amplio y crece como una bola de nieve hasta incluir medioambiente, paisaje, territorio...

Los protagonistas de las primeras formulaciones sobre la ciudad histórica e iniciadores del debate son Ruskin y Viollet, porque ambos superan el edificio aislado al considerar la restauración de las arquitecturas históricas dentro del ámbito espacial circundante.

Viollet considera necesario intervenir más allá del propio edificio si se quiere mantener el espíritu original de la obra; desde esta perspectiva, pro-



Esquema de aislamiento de edificios.

pia de la restauración estilística por él propuesta, se integran en el proyecto restaurador el espacio y las edificaciones próximas, es decir, se reconoce un entorno físico susceptible de actuación para conseguir la identidad del edificio. De igual modo, Ruskin, defensor de la teoría conservacionista, mantiene la necesidad de respetar tanto el edificio como el medio, la naturaleza que lo acoge, porque juntos ofrecen los valores históricos que le proporcionan la estima estética y justifican su permanencia. Uno en positivo, otro en negativo, los dos consideran unos espacios vinculados al Monumento.

Estos autores, al analizar los problemas de la restauración, extrapolan su pensamiento al desarrollo de la ciudad tradicional sobre la cual realizan valiosas aportaciones.

Ruskin publica en 1860 *Las Piedras de Venecia,* donde alerta sobre las intervenciones que dañan el tejido urbano de las ciudades. Considera que la ciudad antigua debe permanecer en su pasado, que se debe vivir en ellas tal como están hasta que ellas mismas desaparezcan. La ciudad tradicional es, para Ruskin, un objeto patrimonial que se tiene que conservar sin condiciones, es como el monumento histórico: la garantía de nuestro pasado, de nuestra identidad. No acepta la reforma de la ciudad antigua y defiende para Europa la permanencia de la vida tal como transcurría en la ciudad preindustrial, sin embargo admite los nuevos planteamientos en países jóvenes como en Australia o en Estados Unidos.

Viollet es arquitecto interesado en la ciudad porque contempla la arquitectura en su contexto. Su amplia práctica le permite aunar el conocimiento técnico con la experiencia estética, como lo manifiesta en *Les Entretiens sur l'architecture*. Su pensamiento racionalista le hace reconocer el predominio del arte, pero siempre y cuando la belleza esté acompañada por los principios de solidez y funcionalidad. Solidez y funcionalidad que observa y admite en la arquitectura del neoclasicismo y del academicismo, de las que sin embargo opina que han perdido la Belleza por un exceso de técnica. Por ello, cree que es necesario un lenguaje artístico nuevo, adecuado a los tiempos que se viven y que ha de ser tan bueno que haga olvidar lo que se conoce. Este pensamiento de Viollet le Duc es excelente: la sustitución de lo establecido tiene justificación en cuanto queda obsoleto y se sabe superar.



La catedral de Cádiz. Siglo XVIII.

Esta idea, que le lleva a reclamar un lenguaje nuevo para la arquitectura, explica su reflexión acerca de la ciudad tradicional. Reconoce que es necesario un nuevo espacio, pues la vieja ciudad no puede soportar la escala diferente que necesitan los nuevos usos, pero considera que las renovaciones urbanas la trastocan indebidamente y que banalizan el arte aportado por la historia.

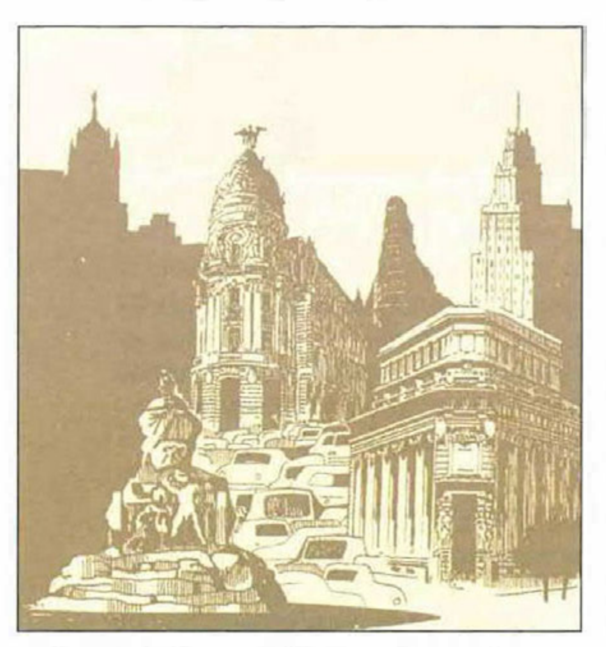
La ciudad antigua debe prevalecer como lección, como modelo de aprendizaje hasta que se defina la nueva. Por este motivo, no piensa en la conservación de la ciudad, es como si se la dejara congelada, y sí en la de los monumentos porque son elementos significativos y organizadores de la vida ciudadana. En París se ha visto cómo los monumentos son puntos de referencia de la nueva planificación.

Esta perspectiva explica que defienda la restauración estilística y que con su método quiera devolver a los monumentos su aspecto primitivo o quizá el que nunca tuvieron. No le importa intervenir en el entorno, es más, lo considera incluido en el proyecto restaurador. Destruye adiciones aportadas en el tiempo, aísla los edificios, abre plazas ante las catedrales, en definitiva, rompe el tejido antiguo adyacente al monumento con el fin de que éstos permanezcan como algo ahistórico, sin contaminar. Su propuesta parte de un pensamiento pesimista: cree que no se va a conseguir ni un nuevo lenguaje

arquitectónico bello ni una ciudad moderna bella. Y restaurado el monumento se presenta como una lección de historia en la que se puede aprender y ser ejemplo para el futuro. En este sentido, Viollet, como señalan Giedion y Pevsner, es el antecesor del Movimiento Moderno, con la diferencia de que los participantes de este movimiento creen en su propuesta y no ven la necesidad de que permanezca lo antiguo.

Una de las mayores aportaciones a la conceptualización de la ciudad histórica procede de Sitte (1843-1903), cuya actividad se centra en el urbanismo. Disciplina que se configura, como se ha dicho, a lo largo del siglo XIX con el fin de ordenar la ciudad.

El urbanismo para Sitte es materia propia de la disciplina arquitectónica, así, en su obra *Construcción de ciudades según principios artísticos* habla de la participación del arte en el urbanismo, que consiste en incorporar a su especialidad, la arquitectura, la acción sobre el patrimonio arquitectónico histórico pues, de este modo, se logra la confluencia de objetivos entre las reformas internas, la nueva ciudad y el respeto a la historia. Es decir considera un todo para que controle la técnica.



Apunte de Fernando Terán: collage urbano.

Sitte busca en la ciudad antigua los referentes para la nueva porque entiende, como Viollet, que su construcción ha sido una actividad artística en la que se ha alcanzado sabiamente la belleza y debe ser el modelo proyectual de las nuevas. Critica la destrucción de la trama antigua porque es la que contextualiza y establece la relación arquitectura-espacio. Por ello, piensa que se debe tutelar no sólo los monumentos sino también su entorno.

El entorno del monumento en el que Viollet interviene y Ruskin conserva sin alterar, con Sitte se extiende espacialmente a calles y plazas, pues en ellas centra su estudio. Cita como ejemplo la Plaza de San Marcos de Venecia en la que el monumento, la iglesia, configura un escenario al que se adaptan los edificios restantes, "*...Sin duda tal esplendor se ha obtenido valiéndose de medios extraordinarios: el efecto del mar, la aglomeración de edificios monumentales, la plenitud de las ornamentaciones, el magnífico colorido de San Marcos, el imponente Campanile. Pero a la vez, todo está excelentemente situado, y*

su admirable emplazamiento ennoblece el conjunto. No lo dudamos: estas maravillas artísticas colocadas a la moderna, aquí y allá, y con derroche de geometría, perderían inmensamente su valor...". A continuación, Sitte propone imaginar la iglesia de San Marcos aislada, con el eje de la puerta principal en medio de la plaza, como crítica a lo que se está haciendo en las nuevas ciudades y en las reformas internas desde postulados racionalistas.

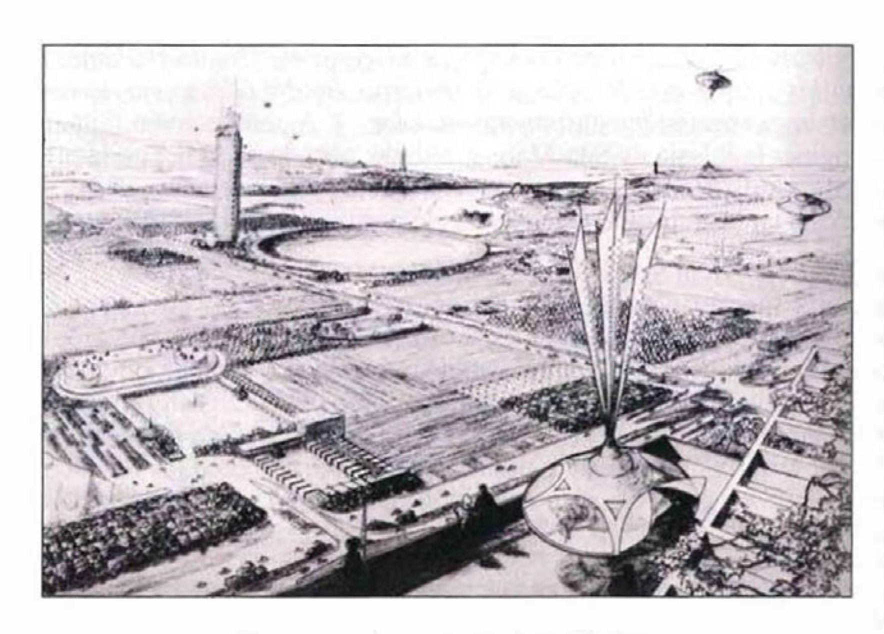
Sitte objetiva el ambiente romántico como espacio en el cual el hombre desarrolla sus capacidades y lo justifica, aunque referido a un pequeño núcleo, el de la plaza, tanto desde el punto de vista del Patrimonio arquitectónico como urbanístico. No es conservacionista, como Ruskin, quien dice que la ciudad es intocable, sino que establece como elementos significadores del monumento, siguiendo a Viollet, unos espacios en los que se puede intervenir y por lo tanto modificar, siempre y cuando se respeten las relaciones espaciales que los edificios mantienen con su espacio circundante, proporción, alturas, colores...

Lentamente, desde Sitte, la ciudad antigua va tomando carta de naturaleza porque se contempla no como lugar obsoleto en el que hay determinadas arquitecturas históricas, que gozan de tutela, sino porque éstas se han creado artísticamente en un entorno que se debe respetar porque arraiga al hombre en el tiempo y el espacio, en definitiva en el escenario de la vida. Este pensamiento es totalmente nuevo y es el que dirigirá la reflexión sobre el Patrimonio Cultural.



Palacio arzobispal y catedral de Málaga.

Estas primeras observaciones sobre la ciudad tradicional, tímida y paulatinamente, se van a ir viendo reflejadas en diferentes disposiciones legislativas de principios del siglo xx, como en la ley italiana de 1912 que, aunque referida al edificio aislado, sin embargo, introduce la necesidad de contemplar el "lugar" en que se encuentra ubicado el monumento. La francesa de 1913 reconoce un determinado perímetro o núcleo a proteger junto al monumento. Las españolas de 1911 sobre excavaciones arqueológicas y la de 1915 de Monumentos Histórico-Artísticos apenas avanzan, sin embargo la de 1926 y la de 1933 o Ley del Tesoro Artístico Nacional son profundamente renovadoras y anticipadoras de la defensa de la ciudad histórica al contemplar y regular la protección del contexto urbano o territorial



Propuesta de nueva ciudad. Wright.

donde se encuentra el monumento. Estas leyes son pioneras en los ordenamientos jurídicos europeos, también fruto de una época de mayor análisis debido a las destrucciones causadas por la Primera Guerra Mundial.

Porque es a partir de la Primera Guerra Mundial cuando la preocupación por la ciudad pre-industrial se hace evidente a causa de las devastaciones sufridas, del mismo modo que la necesidad de su reconstrucción a causa del espectacular desarrollo industrial y urbano.

Por estos motivos, en los años veinte la situación de las ciudades es preocupante. Por un lado, permanece la ciudad tradicional, la que ha sido modelada a lo largo de los siglos, ha crecido y se ha enriquecido con distintos monumentos sin ruptura alguna. Por otro, se plantean formas de ciudad totalmente diferentes, de deslumbrante atractivo, pero situadas al margen de la historia, como la *Cité Industrielle* propuesta por Garnier para Lyon, las proyectadas por Sant'Elia o las proyectadas por los arquitectos del Movimiento Moderno.

Si hasta entonces el problema había consistido en concienciar y justificar los valores de la ciudad tradicional, destacando el interés de los espacios para la percepción y comprensión de los monumentos, ahora es necesario establecer el papel que tiene que asumir la ciudad, la histórica o tradicional, en su relación no sólo con los ensanches sino también con los nuevos barrios periféricos tal como se estaban planteando: diseminados y extendidos por el territorio. Esta relación es fundamental para que el centro histórico no pierda sus funciones y por lo tanto su identidad.

Giovannoni, figura conocida por su labor como restaurador, ante el proyecto de los nuevos barrios y las nuevas ciudades cree que las "viejas" permanecerán si asumen funciones adecuadas a su morfología. En ellas no se puede intervenir con técnicas y arquitecturas modernas, sino que se deben conservar los valores y elementos que, desde siempre, la configuraron. Esta idea puede conferir a la ciudad tradicional un carácter de inmovilización y convertirla en Museo. Es justamente lo que la crítica posterior ha censurado a Giovannoni cuando ha juzgado la puesta en práctica de su propuesta, crítica que se explica por una inadecuada interpretación de su pensamiento por parte de sus seguidores, pues Giovannoni valora la ciudad histórica como fenómeno vivo y lugar de relaciones humanas, nunca parada y muerta, pero sí sin la congestión producida por los planes urbanizadores.

Su aportación principal es justamente el introducir un factor que va a ser fundamental en el desarrollo teórico sobre la ciudad antigua al que se refiere con el término de *"ambiente": "es la armonía artística entre la obra y su entorno como manifestación colectiva y singular:... Si queremos comprenderla... tenemos que aprehender el ambiente en que se creó"*. Con esta expresión supera la concepción de edificio aislado y está aludiendo al conjunto histórico como ámbito espacial con naturaleza propia y singular, es decir, con autonomía. Por este motivo, defiende la tutela de la edilicia menor, la que compone el tejido de un núcleo urbano de carácter histórico, rechaza el tráfico cercano a los edificios, valora las vistas, postula el control de las nuevas edificaciones, la inserción de elementos vegetales y delimita el área a proteger.

En el momento en que Giovannoni escribe, el primer tercio del siglo xx, muchas ciudades europeas mantenían sus características tradicionales, éstas no se habrían perdido si se hubieran aplicado las nuevas teorías urbanas, es decir, el reconocimiento de su visión anticipadora hubiera preservado de la destrucción a muchas, pero la adopción firme de sus postulados no fue posible, ni en el Proyecto Burbera que modificaba el Plano Regulador General de Roma, ni en el Proyecto de saneamiento de la Via Coronorari. Los motivos se encuentran en que en los temas de Patrimonio intervienen muchos factores, entre otros los económicos y políticos, que dificultan mantener las teorías en su integridad.

No obstante, sus ideas han contribuido a fundamentar y justificar la necesidad de admitir intervenciones renovadoras en las ciudades históricas y a que los centros antiguos se vayan valorando para lograr que se les otorgue protección.

Su figura es fundamental por el eco que sus propuestas tuvieron en La Carta de Atenas, primer manifiesto internacional a favor de la conservación del legado patrimonial.

La Carta de Atenas de 1931

Esta Carta de Atenas, como se ha visto en el tema 2, emana de la Sociedad de Naciones organismo creado en 1919 tras la Primera Guerra Mundial que trata de establecer la armonización e internacionalización de los procedimientos y principios de salvaguardia del Patrimonio Histórico. El ICOM, Oficina Internacional de Museos, dependiente de aquella, es la que organiza la Conferencia de Atenas en octubre de 1931.

En esta Carta se define y es su mayor aportación respecto al tema de la ciudad, el monumento inserto en el espacio urbano. Por este motivo, se deben considerar las relaciones significativas entre los edificios y el entorno, es decir, hay que respetar *"el ambiente"* enunciado por Giovannoni o *"el paisaje urbano"* descrito por Víctor Horta en la ponencia presentada en la Conferencia.

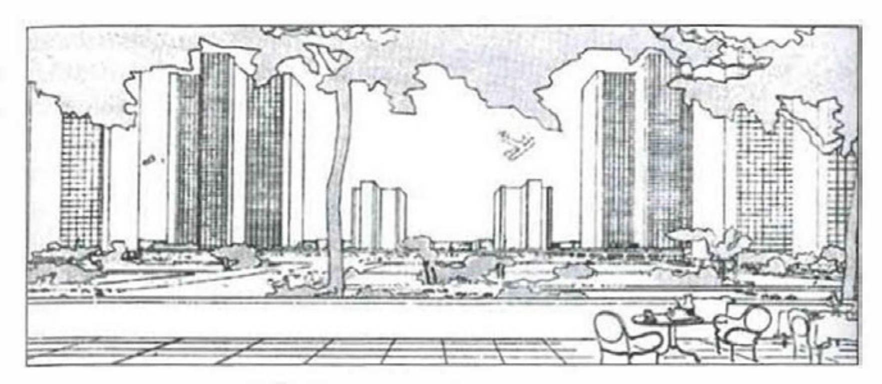
En esta ponencia pone de manifiesto la necesidad de contemplar a la hora de proteger los centros históricos las nuevas arquitecturas, adelanta un problema a resolver en debates posteriores. Los edificios que vienen a ocupar el lugar de anteriores construcciones obsoletas o en ruinas o de espacios hasta entonces libres se han de tener en cuenta en el momento de intervenir en la ciudad antigua porque según su parecer se están implantando en la trama existente "*sin método y casi siempre sin un conocimiento profundo de la dificultad que supone crear el paisaje urbano*", se está refiriendo a las zonas en las que se deben mantener actualizadas las coordenadas de convivencia tradicionales. Por este motivo, considera necesario regular las nuevas edificaciones en altura, estilo, materiales, cromatismo para no contrastar con lo antiguo.

No obstante, la novedad resaltada de esta Carta se puede decir que el pensamiento ha avanzado relativamente poco si se recuerda a Sitte, pero su importancia radica en que su publicación está avalada por un Organismo Internacional y en que será la base para futuros Documentos.

La Carta de Atenas de 1933

Es importante conocer esta Carta de 1933, de igual nombre que la comentada pero de distinto contenido, ya que está referida al urbanismo. Se redacta en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) y se publica en 1941 por iniciativa de Le Corbusier.

Los postulados del Movimiento Moderno aportan nuevos aspectos al estudio de la ciudad histórica que son interesantes de conocer, pues han servi-



Dibujo proyecto de Le Corbusier.

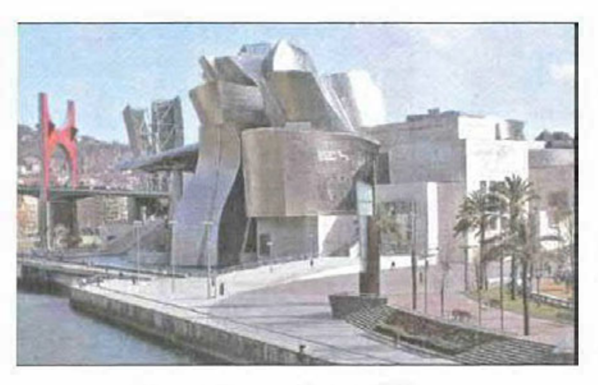
do de modelo para la renovación de muchas ciudades durante largo tiempo, hasta la década de los sesenta.

El Movimiento Moderno piensa que la arquitectura del pasado y la ciudad tradicional son una traba al libre desarrollo de la ciudad moderna. Ignoran los centros históricos, no les afecta su degradación. De ellos, sólo interesan algunos Monumentos, pero desvinculados del medio en que se ubican. Admiten, igual que Viollet, la capacidad del monumento como elemento significador y de referencia, como "resto" de lo que hubo. En este sentido, a Le Corbusier no le importa arrasar el antiguo París y conservar exclusivamente Notre Dame, Sacre Coeur o la Torre Eiffel cuando propone el Plan Voisin para la reforma del centro histórico parisino.

Efectivamente, los Centros Históricos en la primera mitad del siglo xx, ofrecían decadencia y en la periferia se estaban llevando a cabo proyectos sin calidad, sin innovación alguna y con escasas dotaciones en infraestructura. Por estas razones, en los CIAM se pide un nuevo lenguaje arquitectónico y nuevas ciudades, no se quiere un presente conectado al pasado. El objetivo es poner orden en el caos postindustrial con las herramientas de los nuevos tiempos. Pero la aplicación indiscreminada de sus principios, como la zonificación de usos, el trazado de vías de tráfico, la edificación aislada, la concentración en altura, la liberación de espacios verdes..., ha hecho que nuestras ciudades hayan estado a punto de desaparecer ante la imposición de lo nuevo y lo moderno.

Ambas Cartas de Atenas, la de conservadores y la de urbanistas, ponen de relieve que la ciudad es Patrimonio o Bien en sí mismo que hay que conservar o, según los arquitectos del Movimiento Moderno, renovar.

A modo de resumen, los problemas que afectan a la ciudad histórica para mantener su presencia se pueden concretar en distintos niveles: primero tiene que definir su identidad, sus elementos, su extensión, ya que con ello adquirirá la protección y su contemplación en los Planes urbanísticos; luego



Museo Guggenheim. Bilbao.

debe aceptar la inclusión de nuevas arquitecturas en su contexto, establecer su relación con los ensanches, con los nuevos barrios. Ruskin y Viollet piensan en la ciudad tradicional en términos historicistas y la dejan anclada en el pasado pero Sitte y Giovannoni la incluyen en la vida cotidiana y actual aunque, principalmente, a nivel teórico pues sus actuaciones fueron en sentido contrario y Le Corbusier simplemente piensa en la nueva ciudad.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, en los años cincuenta y sesenta, se origina un intenso debate sobre la ciudad histórica. Se celebran múltiples congresos, seminarios y conferencias en las que se va a delimitar y reconocer el valor de la ciudad histórica a nivel doctrinal para de este modo propiciar su protección y tutela, e incluirlo como mandato en diversas legislaciones internacionales.

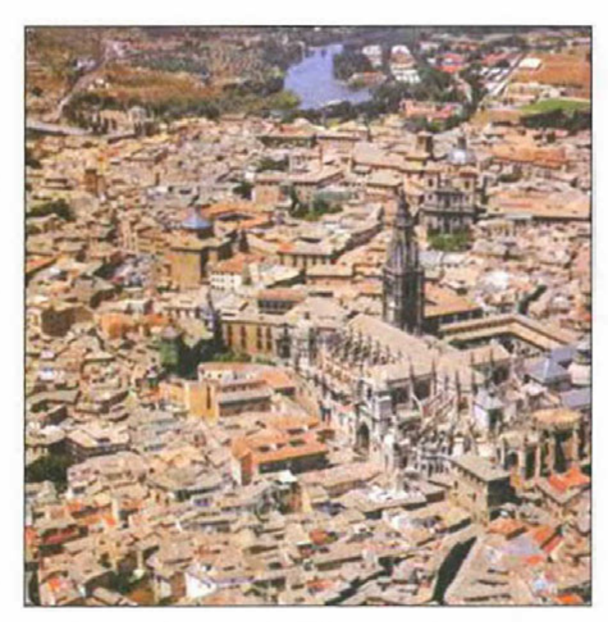
La más importante es la de Gubbio de 1960, objeto de estudio del tema 9, en el que se ofrece la definición de Centro Histórico. De este modo, se establece su consideración pública como Bien del Patrimonio e inicia su reconocimiento en el ordenamiento jurídico.

Merece la pena una mínima aproximación a la figura de Roberto Pane, uno de los ponentes de la Carta de Venecia, pues su pensamiento sintetiza este epígrafe. Publica en 1956 *Ciudad antigua y edilicia nueva,* en la que da una visión unitaria de los centros históricos. Realiza el análisis contraponiendo dos posturas: los que creen incompatible la arquitectura moderna con la antigua, como Brandi y Antonio Cederna, y los que sostienen no sólo la legitimidad sino la necesidad histórica de hacer viable la convivencia de las dos realidades y, por lo tanto, intervenir, cuando sea necesario, con modos y formas claramente modernas sin limitación alguna, como Zevi y Pane. Es decir, ofrece una postura de acercamiento entre lo viejo y lo nuevo, propone comunicar el pasado y el futuro por medio de la vida y el arte, pero con gran respeto a lo preexistente para que no se cree una barrera insalvable, pues la ciudad vieja se convertiría en arqueología o simple motivo de curiosidad.

Su argumento para valorar la ciudad antigua, en el que utiliza conceptos tomados de Croce, es muy esclarecedor. Pane identifica la arquitectura con la poesía porque corresponde a un objeto de valor artístico que lo alcanza por que sí (l'*architettura é arte quando lo é),* y la edificación a la literatura porque es una manifestación de civilización y de cultura, es la

expresión de la vida que late en la ciudad. No son sólo unos cuantos monumentos los que dan sabor a la ciudad sino el conjunto de ellos.

La reflexión sobre la ciudad histórica iniciada en el siglo XIX avanza lentamente y se acelera en momentos de desarrollo demográfico, pues se reclaman renovaciones que permitan responder a las nuevas exigencias. Pero su valoración teórica y protección legal requiere de los Estados fuertes inversiones económicas, por lo que se busca su mantenimiento en relación a su explotación. Estos son los problemas que se plantean desde los años setenta del siglo pasado y se resuelven al amparo de las distintas leyes que afectan a la ciudad, de Patrimonio, del Suelo, de Turismo, etc.



Fotografía aérea de Toledo con la catedral.

Bibliografía

ZEVI, B.: *Saber ver la arquitectura.* Barcelona, Ed. Poseidón, 1979. Es un libro clásico de arquitectura, no sobre la ciudad, pero se recomienda su lectura porque es importante para quienes se ocupan de la conservación y protección del Patrimonio histórico, conocer la relevancia de la arquitectura entre los Bienes que lo conforman y principalmente en la ciudad. Es un libro que se enfrenta a la interpretación del edificio, a buscar su significado, a establecer relaciones entre la función social, la técnica, el arte, etc.

MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia.* 2 vols. Buenos Aires, ed. Infinito, 1979. Es un recorrido por la historia de la ciudad desde los orígenes hasta la actualidad, con un planteamiento anticipador de la ciudad futura. Estudia la ciudad inscribiéndola en el desarrollo del hombre, como lugar donde vive, se convive y se establecen relaciones en múltiples aspectos religión, económico, político.

TERÁN TROYANO, F. DE: *Medio siglo de pensamiento sobre la ciudad.* Discurso de ingreso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2002. Supone este discurso una síntesis perfecta del saber y la práctica profesional

del autor. En él, desarrolla el pensamiento urbanístico buscando entender y explicar las transformaciones de la ciudad haciendo especial referencia a la aceleración de los últimos tiempos.

CASTILLO RUIZ, J.: *El entorno monumental de los Bienes inmuebles de interés cultural.* Granada, ed. Universidad de Granada, 1997. Este libro explica con gran erudición y claridad, el proceso teórico que apoya la consideración de la ciudad tradicional o histórica como Bien del Patrimonio. Además, ofrece un análisis de las diferentes posturas restauradoras en relación al edificio y a la ciudad y, entre la ciudad antigua y la nueva.

Tema 6

LA TEORÍA DE LOS BIENES CULTURALES Y LAS NUEVAS CATEGORÍAS PATRIMONIALES

Esquema de contenidos

1. Introducción

El largo camino hasta aquí recorrido nos ha permitido conocer y adentrarnos en la especial relación que el hombre ha establecido con determinados objetos a lo largo del tiempo. Objetos considerados, coleccionados, protegidos o restaurados, como hemos visto, por su especial interés históri-

co o artístico. También observábamos a través de los capítulos precedentes cómo el siglo XIX, con las profundas transformaciones que le acompañaron en todos los órdenes –políticos, económicos, sociales y culturales–, marcó un punto de inflexión respecto al papel que jugaban los poderes públicos en la conservación y gestión de este patrimonio. De alguna forma, todas las medidas y acciones observadas a partir de entonces nacieron como respuesta a un momento histórico de cambio, a la crisis del Antiguo Régimen y a la aparición de los nuevos Estados Liberales.

Regresando al siglo XX, las industrializadas y optimistas sociedades occidentales acabaron trasladando al terreno bélico las tensiones políticas y sociales acumuladas desde la centuria anterior. La dimensión de la Segunda Guerra Mundial, la desmesura de la capacidad de destrucción humana, apoyada en la máquina y en la ciencia, fue de tal orden que acabó socavando los principios de la sociedad contemporánea. Nada volvería a ser igual; tampoco en el ámbito del patrimonio.

El final de la guerra fue un momento de gran importancia. La desoladora visón de ciudades y monumentos devastados dio paso a la nostalgia y a la inevitable reflexión sobre las causas y consecuencias de una pérdida patrimonial de esta magnitud. Se estudiaron las posibilidades de su recuperación y se asumió, poco a poco, la necesidad de evitar en el futuro acontecimientos similares. Por otro lado, esta mirada al pasado puso de manifiesto los cambios que habían acontecido en todos los ámbitos de la vida. Cambios en los usos y costumbres, en los sistemas de producción, de comunicación y de relación, que dejaban consigo todo un rastro de objetos en desuso y espacios en vías de desaparición. De esta reflexión parte la Teoría de los Bienes Culturales, que amplía el concepto de patrimonio en la segunda mitad del siglo XX. Pasamos, por tanto, de la protección de los monumentos histórico-artísticos a considerar otras muchas manifestaciones en función de valores que van más allá de ese viejo binomio.

2. La Comisión Franceschini y la Teoría de los Bienes Culturales

La que se conoce como *Comisión Franceschini* ocupa dentro de la disciplina del patrimonio cultural un lugar relevante. Esto es debido no tanto al alcance práctico de sus conclusiones –centradas en el estado de conservación del patrimonio cultural italiano y en el análisis del sistema de tutela vigente en su momento–, como por haber elaborado una definición jurídica unitaria de los bienes culturales de gran trascendencia y calado internacional. En España, tanto la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 como las posteriores leyes autonómicas sobre la materia, reflejarán su deuda con

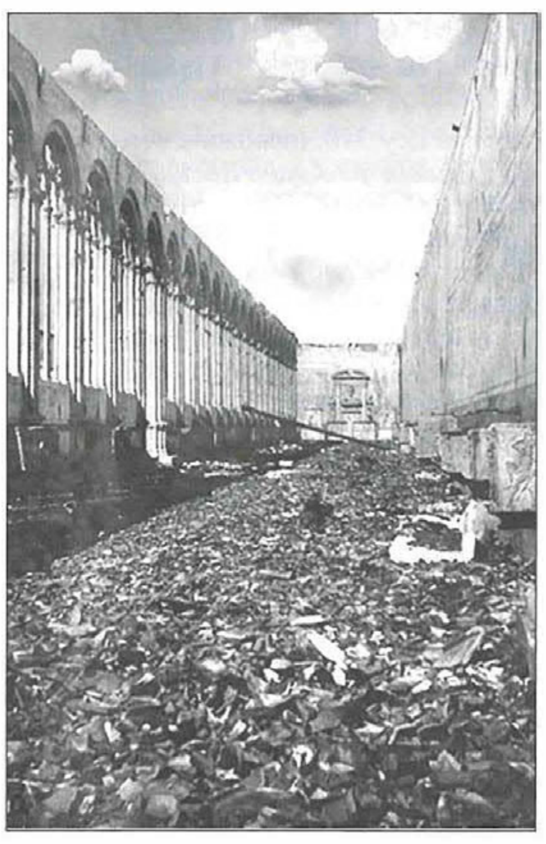
los principios emanados de esta Comisión. Reflejo que también se observa en los planteamientos adoptados, en una esfera supranacional, por organismos como la UNESCO o el Consejo de Europa.

El 26 mayo de 1964 se publicaba en Italia la Ley 310, mandando constituir una *Comisión de investigación para la tutela y la valorización del patrimonio histórico, arqueológico, artístico y del paisaje*. Su objetivo era estudiar y evaluar el estado del patrimonio italiano y proponer medidas que garantizasen su futura conservación y disfrute. Un Decreto Presidencial, de 10 de noviembre de 1964, nombró oficialmente a sus componentes y puso en marcha una comisión constituida por veintisiete miembros, entre los que se encontraban parlamentarios y expertos de reconocido prestigio, presidida por el diputado demócrata-cristiano Francesco Franceschini.

Buena parte del patrimonio cultural italiano se había visto gravemente afectado en la Segunda Guerra Mundial. Finalizada la contienda, comenzaron unos años en los que la política patrimonial del país transalpino se centró, casi de forma exclusiva, en la recuperación urgente de algunos de sus inmuebles más significativos. Casos emblemáticos fueron la recuperación de la basílica de Santa Clara en Nápoles, afectada por un incendio en 1943 a causa de un bombardeo aliado, o de la Abadía de Montecassino, escenario en 1944 de una de las batallas más conocidas del periodo. Las reconstrucciones del Templo Malatestiano en Rimini, del Camposanto Monumental de Pisa, de los puentes de Santa Trinidad de Florencia y de Scaligero en Verona, del Palacio de los Trescientos de Treviso, o del convento de los Eremitas de Padua, son otros ejemplos de las acciones emprendidas en la época.



Vista aérea de la Abadía de Montecasino tras la batalla de 1944.

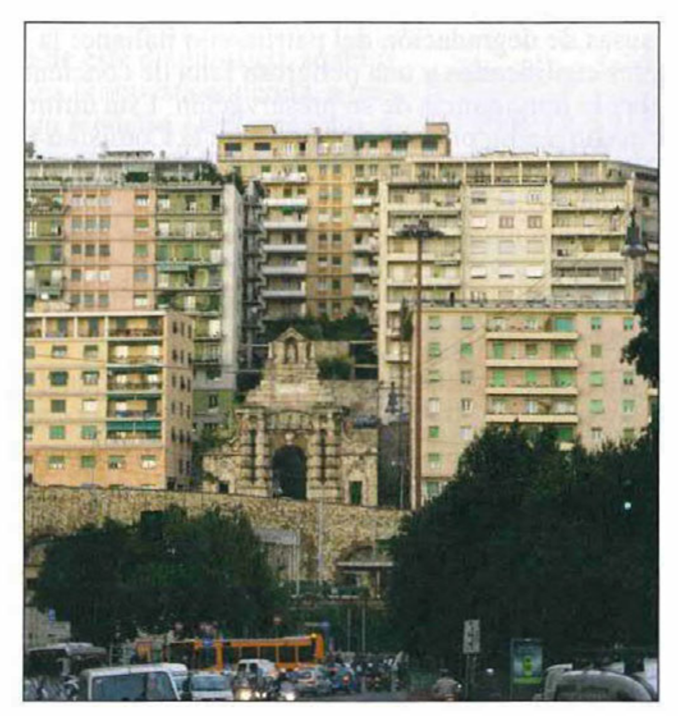


Estado del Camposanto Monumental de Pisa tras la guerra.

Sin embargo, el esfuerzo con el que se afrontó la reconstrucción posbélica escondía un abandono de tareas menos urgentes, de tipo preventivo y de conservación, que se manifestó con crudeza durante las décadas siguientes. Así, por ejemplo, la deficiente conservación de otros monumentos e inmuebles de interés puso en riesgo la integridad de muchos de ellos, fundamentalmente castillos e iglesias, como la de San Apolinar Nuevo en Rávena que amenazaba con venirse abajo llevándose consigo los importantísimos mosaicos bizantinos que decoraban su interior. Los yacimientos arqueológicos presentaban también una importante degradación y eran frecuentes las noticas sobre robos y expolios, que desvelaban la incapacidad de la administración para garantizar su control. Las sustracciones, de hecho, se habían detectado incluso en edificios públicos, incluidos archivos y bibliotecas. Por su parte, la siempre compleja tarea de conservación de la pintura mural había adquirido una nueva dimensión, pues en muchos casos, sobre todo los frescos anteriores al siglo XVI, las pinturas parecían haber llegado a un punto de no retorno.

Con todo, el detrimento patrimonial más evidente estaba teniendo lugar con aparente impunidad: hablamos de la destrucción del paisaje y de los centros históricos urbanos a manos de una voraz especulación urbanística. Ello a pesar de las numerosas voces que, alarmadas por la avidez de promotores y la irresponsabilidad o complacencia de más de un político, mostraron su oposición a una modernidad mal entendida que desvirtuaba los ambientes urbanos y paisajísticos mediante la inserción de construcciones mediocres o de altivos rascacielos, aprovechando la ausencia de planes reguladores. Ejemplo paradigmático en el momento fue el entorno de la antigua Vía Appia de Roma, un monumento nacional con importantes valores paisajísticos que durante los primeros años cincuenta se convirtió en objetivo prioritario de la casta del ladrillo, en cuyos límites se planeaba la irrupción de todo un nuevo barrio con villas señoriales, casas burguesas y edificios de treinta metros de altura. El problema, como ha sido repetidamente señalado, tanto en el caso





Porta Pía de Genova, antes y después de la urbanización de su entorno inmediato.

italiano como en el caso español, radicaba en la división competencial entre las administraciones central, regional y local, y la mala integración de las políticas urbanísticas y paisajísticas en la legislación patrimonial. De poco habían valido las advertencias lanzadas, entre otros, por Guglielmo De Ángelis, Director general de Antigüedades y Bellas Artes entre 1947 y 1960: «es toda la esencia de nuestras ciudades de arte, es el tejido de nuestros grandes y pequeños centros habitados, es el conjunto de nuestros celebrados aspectos paisajísticos lo que debe ser salvaguardado de las demoliciones, de las reconstrucciones, de alteraciones incontroladas. Hay que temer la acción destructiva del hombre no menos que a las bombas[1] [...]».

En realidad, la situación era alarmante en todos los campos. Se estimaba que necesitaban de intervención más de dos mil doscientos monumentos ente edificios de culto, civiles y construcciones militares, así como casi un centenar de zonas arqueológicas; cifras que podrían quedarse cortas si hacemos caso a la siguiente afirmación de Cesare Brandi: *«Yo no conozco una sola obra de arte –si se exceptúa buena parte de las esculturas conservadas en los museos– que no tenga necesidad de ser restaurada»*[2]. Por otro lado, junto a la evidente escasez presupuestaria, empezaban a identificarse otras causas de degradación del patrimonio italiano: la insuficiencia de profesionales cualificados y una peligrosa falta de conciencia política y ciudadana sobre la importancia de su preservación. Esta última cuestión se convirtió, de hecho, en un principio básico para la Comisión Franceschini: había que trabajar con la mente puesta en favorecer el interés público sobre los problemas que afectaban al patrimonio; había que conseguir elevar la conciencia del pueblo para que se identificase con los valores humanos e históricos contenidos en el patrimonio cultural. Sólo así sería posible la conservación, superando la miope indiferencia y la primacía de los intereses privados.

El trabajo de estudio dio como resultado la identificación de cuatro grandes problemas que afectaban a la correcta tutela de patrimonio cultural en Italia, todos ellos extrapolables al caso español:

1. La diversidad normativa y la ausencia de una concepción jurídica unitaria sobre los bienes culturales eran la causa de las grandes lagunas detectadas en la protección de determinados bienes. La legislación y la organización de la tutela en Italia se había centrado hasta el momento

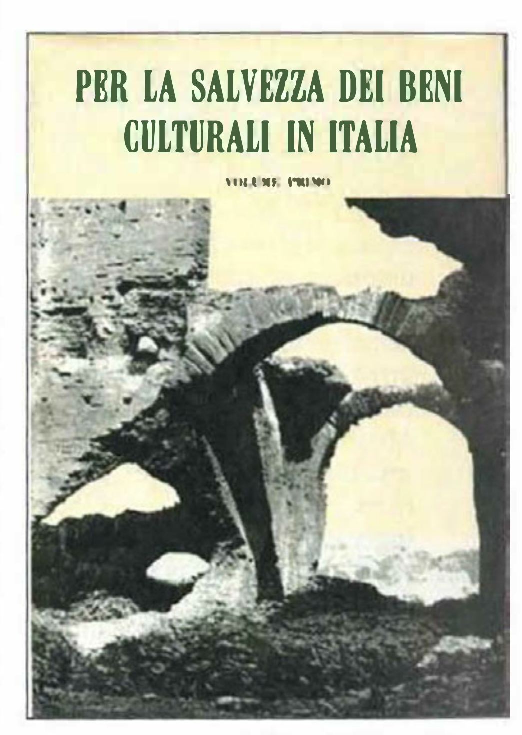
[1] DE ANGELIS D'OSSAT, G. "Un problema del dopoguerra: il restauro dei monumento", en *Metron*, 1945. Texto recogido por la Comisión Franceschini en *Per la salvezza dei beni culturali...*, Vol. III, pág. 321.

[2] Opiniones recogidas durante el curso de una mesa redonda organizada en 1957 por la revista "Concretezza", dirigida por Gulio Andreotti y publicada en el n. 15 (Año III) de dicha revista. El texto fue incluido igualmente en la citada obra *Per la salvezza dei beni culturali...*, Vol. II, págs. 157-168.

en la protección de las "cosas de arte", junto a los objetos arqueológicos y el patrimonio natural. Mientras, otros bienes de valor histórico o cultural habían quedado al margen o estaban bajo el amparo de una legislación diversa.

2. El sistema de protección se malograba, en buena medida, por el desconocimiento sobre los objetos susceptibles de tutela. El inventario y la catalogación eran precarios por la ausencia de una planificación general, con normas específicas y estructuras adecuadas, y por la escasez de medios y personal.
3. La prevalencia de valores secundarios en un bien cultural, tales como el valor económico o el régimen de propiedad o uso, había originado contradicciones que se manifestaban en la normativa, en la administración y en el régimen disciplinario.
4. El escaso reconocimiento y aprecio del patrimonio cultural por parte de la opinión pública era una importante causa de degradación. La ciudadanía no era consciente del valor de los bienes sobre los que se actuaba y, a menudo, la normativa se entendía más como una limitación de la libertad que como garantía de un bien común.

Partiendo de este diagnóstico, se trató de elaborar una propuesta concreta, a través de ochenta y cuatro *Declaraciones* y nueve *Recomendaciones*, que articulaban un completo y coherente sistema de tutela y valorización para el patrimonio italiano. Este texto estaba llamado a traducirse en una nueva ley, sin embargo, las diferentes tentativas de reforma no llegaron tener fortuna. Solo en tiempos recientes los Decretos n. 112, de 1998, n. 490, de 1990, y n. 42 de 2004 (correspondiente al actual *Codigo dei Beni Cultural e del Paesaggio*) han trasladado definitivamente al ámbito legislativo muchos de los principios adoptados por la Comisión Franceschini. Dicho esto, la relevancia de sus observaciones fue calando desde el primer momento tanto en el ámbito administrativo como, fundamentalmente, en el ámbito teórico y conceptual, marcando una nueva línea de doctrina muy bien representada, como vamos a ver, en las convenciones y recomendaciones de la UNESCO.



Per la salvezza dei Beni Culturali in Italia. *Publicación de los resultados de la Comisión Franceschini.*

2.1. El valor cultural como valor de civilización

La necesidad de proporcionar al legislador un objeto de tutela claro obligó a la Comisión a afrontar una tarea compleja, como era concretar y definir la idea de *patrimonio* sobre la que se partía. Lo que se hace en la *Declaración I*:

> *«Pertenecen al patrimonio cultural de la Nación todos los bienes que hagan referencia a la historia de la civilización. Quedan sujetos a la ley los Bienes de interés arqueológico, histórico, artístico, ambiental y paisajístico, archivístico y bibliográfico, y cualquier otro bien que constituya testimonio material dotado de valor de civilización»*

Con esta *Declaración* se introduce en Italia un concepto, el de *bien cultural,* que había empezado a ser frecuente a partir de los años cincuenta y que se impuso progresivamente en el ámbito internacional con el apoyo fundamental de la UNESCO. Sin embargo, más allá de la mera introducción del término, la propuesta italiana adquirió un protagonismo que rebasaba el ámbito nacional por ser la primera que perfilaba una noción jurídica de los bienes culturales. La identificación del *«bien cultural»* como aquel dotado de *«valor de civilización»* permitía conjugar una concepción amplia del patrimonio, que podía abarcar todo tipo de manifestación humana sin desdeñar género alguno, con el desarrollo de una disciplina y de unos organismos que garantizasen la tutela, superando las diferencias operativas derivadas de la naturaleza de los bienes.

La legislación italiana, como su coetánea española, había tratado hasta entonces de identificar claramente en sus enunciados todos y cada uno de los diferentes tipos de objetos sujetos a tutela. Sin embargo, la realidad presentaba un creciente numero de bienes que, más allá de su valor histórico-artístico, reclamaban la atención por construir testimonios de formas de vida pasadas, de sistemas de relación característicos o de tradiciones singulares. Muebles y objetos de decoración, telas, vidrios, antiguas cerámicas de uso, instrumentos musicales, daguerrotipos, fotografías antiguas, discos fonográficos, antiguas películas cinematográficas, objetos de filatelia, elementos de ingeniería anteriores a las revoluciones industriales como antiguos molinos, prensas tipográficas y un largo etcétera, son solo algunos ejemplos de objetos que habían quedado fuera de toda norma. Por lo tanto, debía reconocerse la obsolescencia de cualquier criterio basado en la enumeración.

Siguiendo el argumento elaborado por Massimo Severo Giannini, eminente jurista que formó parte de la Comisión, al definir el *«bien cultural»* como un *«testimonio material dotado de valor de civilización»*, nos encontramos ante una noción abierta, a la que la normativa jurídica no reconoce contenido propio, sino que *«opera mediante el reenvío a disciplinas no ju-*

rídicas» –historia del arte, historia política, militar o económica, literatura, etnología, antropológica, etc.–, que son las responsables en última instancia de emitir el juicio que determina el «valor cultural» del bien. Se asume, por tanto, que la antigüedad de un objetivo o su belleza dejaban de ser los únicos criterios que determinaban el valor patrimonial, abriendo el camino a la definitiva incorporación de otras disciplinas de las ciencias sociales en la identificación y reconocimiento de los bienes culturales.

A propósito del valor de civilización, y para ilustrar el profundo cambio y amplitud de miras que supone su aceptación, parece oportuno recordar la definición que Edward B. Taylor, uno de los mayores precursores de la antropología, hacía del termino *Cultura* en 1871: «*Cultura o civilización [...] es ese complejo de conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos que el hombre adquiere como miembro de la sociedad*» (*La Ciencia de la Cultura*, 1871). Obsérvese que, de hecho, *cultura* y *civilización* aparecen como sinónimos. Un *bien cultural*, por lo tanto, sería todo aquel *testimonio* reconocido por su capacidad para ilustrar cualquiera de esos aspectos señalados que caracterizan a una sociedad.

Por otro lado, conviene subrayar que el señalado *valor de civilización* es, por naturaleza, un valor inmaterial. El objeto se reconoce como el soporte material de un valor cultural, inmaterial e inherente a él. Por eso el bien cultural es también, por naturaleza, un bien público. No en cuanto a propiedad, sino en cuanto a bien de fruición[3]. En esta línea es interesante señalar que, a pesar de que la Comisión Francheschini habla expresamente del bien cultural como un *testimonio material*, lo cierto es que al reconocer que el valor de un objeto es un componente inmaterial, se estaba abriendo la puerta al futuro reconocimiento de bienes culturales inmateriales. Un paso muy importante, que en aquella época no se consideraba todavía lo suficientemente maduro como para abordarlo, pero que sí ha sido planteado y formulado en el siglo XXI por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de 2003 y su progresiva traslación a otras normativas nacionales.

En otra línea, también merece ser desatacado lo dispuesto por la Comisión Franceschini en relación a los denominados «*Bienes culturales ambientales*», entendidos como «*las zonas geográficas que constituyen paisajes, naturales o transformados por la obra del hombre, y las zonas delimitadas que constituyen estructuras de asentamientos, urbanas y no urbanas, que presentan particular interés por sus valores de civilización [...]*» (*Decl. XXXIX*).

[3] GIANNINI, M.S., «I beni culturali», *Rivista trimestrale di diritto pubblico*, vol I, año XXVI, 1976, pág. 9.



Corniglia, Italia. Parque Nacional de *Cinque Terre.*

La importancia de esta definición es que busca sustituir el tradicional criterio estético por el nuevo y más amplio criterio de civilización a la hora de identificar y valorar este tipo de bienes. Para la Comisión existían dos grandes clases de bienes ambientales: los de tipo paisajístico y los de tipo urbanístico. Entre los primeros se encontraban las áreas naturales –cumbres montañosas, rocas, costas, riberas, playas, islas, volcanes, etc.–; las áreas ecológicas –territorios de particular interés por la simbiosis de flora y fauna– y los *paisajes artificiales*, creados por la intervención humana –paisajes agrarios típicos, obras de infraestructura como carreteras, puentes, arboledas, canales, etc.–. Respecto a los segundos, los bienes urbanísticos comprendían los asentamientos típicamente urbanos, así como otras estructuras menores, tales como castillos, torres, abadías, aldeas, barrios periféricos, villas, casas agrícolas o rústicas, poblados pesqueros, etc.

La Comisión dedicó una atención especial a los centros históricos, por constituir una unidad cultural o ser testimonio de una viva cultura urbana, afrontó la compleja relación entre tutela patrimonial y disciplina urbanística, con especial atención a las zonas arqueológicas y a los perímetros monumentales, y abogó por la implantación de Planes Reguladores que recogiesen los usos, circulación y destino de los bienes singulares comprendidos en



Barrio marinero del Cabañal, Valencia. Pese a su declaración como BIC desde 1993, un proyecto de reforma interior hoy derogado amenazaba la pervivencia de parte de su trama.

los ámbitos declarados, primando la conservación de los valores culturales sobre cualquier otro tipo de interés. En este sentido, la propuesta de la comisión se nutría del fructífero debate que desde la segunda guerra mundial venía produciéndose en torno a las ciudades históricas, y que tiene gran repercusión en estos años, con iniciativas como el Congreso de Gubbio de 1960, del que se hablara en un capítulo posterior, o la Recomendación de la UNESCO de 1962, *relativa a la protección de la belleza y del carácter de los lugares y paisajes.*

3. Los bienes culturales a partir de la normativa internacional de la UNESCO

Desde el ámbito internacional, el origen de la protección de los bienes culturales está directamente relacionado con los efectos de la guerra. Los primeros pasos para la colaboración entre países se recogen en las reglas y acuerdos de guerra, que por lo general contemplan, junto asuntos

graves como el tratamiento y respeto de prisioneros o heridos, o el uso de determinadas armas, la voluntad de garantizar la salvaguarda de los monumentos y edificios históricos. El precedente más importante fue la constitución, una vez finalizada la I Guerra Mundial, de la Sociedad de Naciones por el Tratado de Versalles de 28 de junio de 1919. Bajo el amparo de la Sociedad surgió en 1927, enmarcada en la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, la Oficina Internacional de Museos (1927-1945), impulsada por figuras como el historiador del arte francés Heri Focillon o el escritor y pensador Paul Valery. Una institución que, como hemos visto, auspició la Conferencia Internacional que dio lugar a la Carta de Atenas de 1931.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) toma el relevo en la promoción de la cooperación internacional –la Sociedad de Naciones acabaría disolviéndose en 1946–. La ratificación de la Carta de la Naciones Unidas por parte de las principales potencias, en la Conferencia de San Francisco de 24 de octubre de 1945, constituye su acto fundacional. Los principios que regían este documento eran propiciar y mantener la paz y seguridad internacional, fomentar las relaciones de amistad entre naciones y promover acciones de cooperación internacional de carácter social, económico y cultural, desarrollando y estimulando el respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales. Solo unos días después, entre el 1 y el 16 de noviembre, se celebró en Londres una Conferencia de Naciones Unidas para crear en su seno una organización educativa y cultural que ayudase a establecer la solidaridad intelectual y moral de la humanidad, a fin de evitar en el futuro el que se desencadenasen nuevas guerras. La Constitución de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) entró en vigor en 1946, ratificada por 20 Estados. La primera reunión de la Conferencia General de la UNESCO se celebró en París, ciudad que sería su sede, del 19 de noviembre al 10 de diciembre de ese mismo año. España entró a formar parte en 1953.

La reflexión y el debate que se genera en la UNESCO se traslada a los estados firmantes a través de textos con distinto rango jurídico. Las Cartas, Recomendaciones o Resoluciones se caracterizan por ofrecer orientaciones y procedimientos de aplicación voluntaria, siendo más un marco de referencia y un incentivo para la cooperación que una imposición. Por el contrario, las Convenciones y Tratados son textos jurídicos de obligado cumplimiento para los Estados que, voluntariamente, los ratifican; son vinculantes y exigen su integración en los ordenamientos jurídicos nacionales. En este sentido, la búsqueda de la pretendida universalidad, unida a las significativas diferencias legales entre países, motiva que su redacción apueste por la accesibilidad y cierta flexibilidad.

3.1. Primeras Convenciones de la UNESCO sobre patrimonio. La protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado y la lucha contra el tráfico ilícito

Visto el origen posbélico de la ONU y UNESCO, no es de extrañar que la primera Convención elaborada por este organismo tuviese como objeto, precisamente, la salvaguarda de los bienes culturales en caso de conflicto armado.

La Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado se firma en La Haya el 14 de mayo de 1954, entrando en vigor dos años más tarde. Su objetivo no era otro que comprometer a los Estados firmantes en el cumplimiento de una serie de medidas que garantizasen el respeto, protección y conservación de estos bienes en una eventual contienda. El documento se inspiraba, como se indica en su preámbulo, en importantes precedentes, como fueron la Primera y la Segunda Conferencia Internacional de Paz, celebradas también en La Haya en 1899 y 1907, respectivamente; así como en el Pacto de Washington de 1935, suscrito por los participantes de la 17º Conferencia de Estados Americanos –también conocido como Pacto Roerich, al ser una iniciativa del Roerich Museum de Nueva York–. En todos ellos se asumía la necesidad de proteger determinados bienes, como «los edificios destinados al culto, a las artes, a las ciencias, a la beneficencia, los monumentos históricos, los hospitales....», o la prohibición de ocupar, destruir, o deteriorar intencionadamente los edificios de artes y ciencias, los monumentos históricos y las obras artísticas (arts. 27 y 56 de la Resolución de 1907). También se indicaba la obligación de señalar dichos inmuebles con signos visibles previamente establecidos.

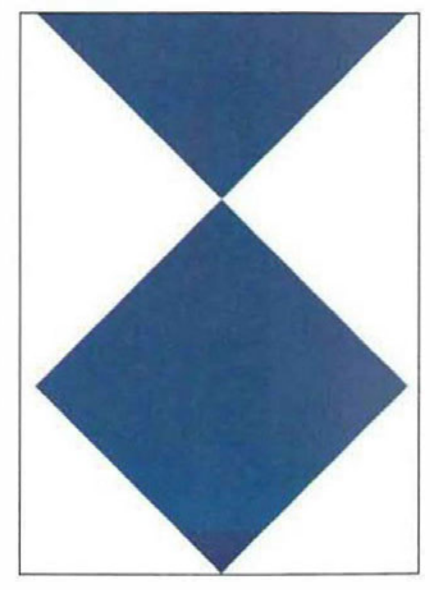
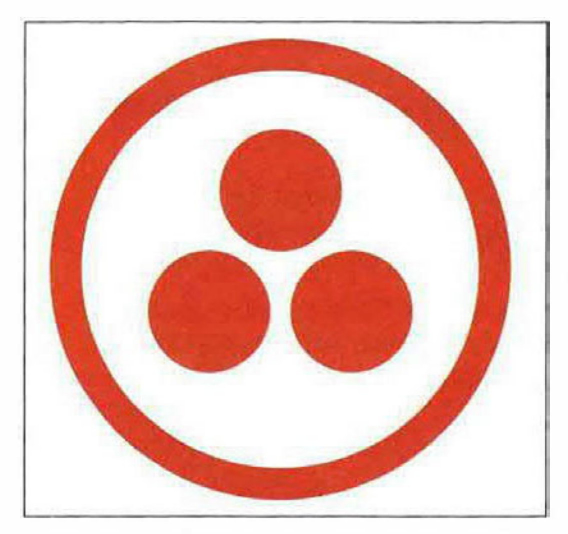


Imagen identificativa adoptada por la Convención de La Haya de 1954.

Más allá de los términos en los que la Convención de 1954 trata de organizar la protección de estos bienes, que pueden consultarse en su articulado, interesa destacar cómo el texto adopta una forma de entender el patrimonio indiscutida a partir en entonces: en concreto, que los daños ocasionados a los bienes culturales pertenecientes a cualquier pueblo constituyen un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad, y que su conservación requiere de la puesta en marcha de un sistema de protección internacional. Sobre este principio se construye en adelante toda la doctrina y el derecho internacional sobre protección de los bienes culturales.



Bandera adoptada por el Pacto Roerich.

Por otro lado, la Convención de la Haya es conocida por ser, además, el primer documento de carácter internacional que utiliza el concepto de *bien cultural*. Así, su artículo 1, establece:

«... se considerarán bienes culturales, cualquiera que sea su origen y propietarios:

a) Los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos;

b) Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a. tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a.;

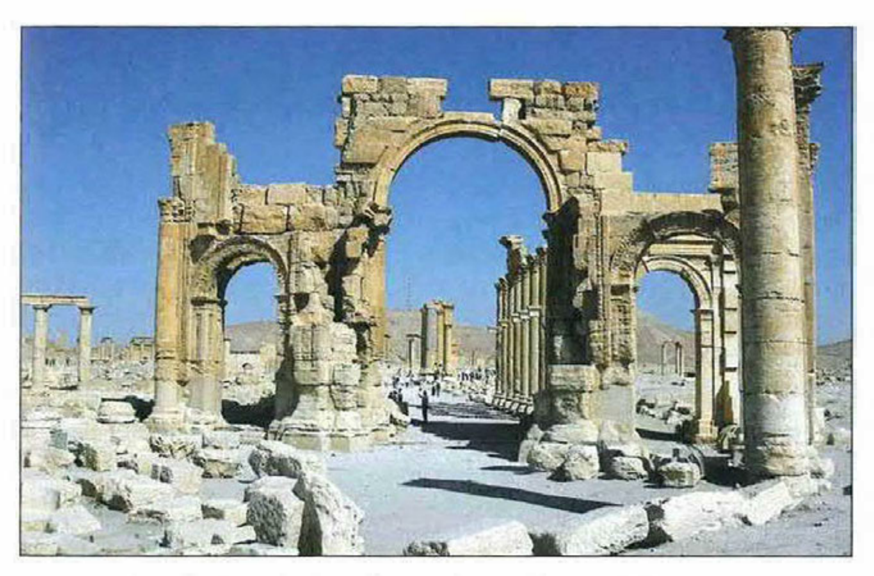
c) Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a. y b., que se denominarán «centros monumentales».

Sin embargo, pese al avance evidente que introduce la definición, con la inclusión de un creciente y variado repertorio de objetos o espacios, como esos «centros monumentales», lo cierto es que ésta se encontraba aún lejos de la claridad y alcance de miras que demostró una década más tarde la Comisión Franceschini. El recurso enumerativo denota una idea todavía embrionaria de lo que llegaría a ser el concepto *bien cultural*, cuyas posibilidades empezaban sólo a atisbarse en aquel momento. Un concepto, el de bien cultural, madurado a lo largo de más de medio siglo, que a día de hoy sigue expandiéndose e incorporando nuevas tipologías y categorías patrimoniales.

Retomando la creación de una normativa internacional, el segundo gran documento de la UNESCO en materia patrimonial fue la Convención sobre

las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales, firmada en París el 14 de noviembre de 1970. El texto parte del reconocimiento del patrimonio como elemento fundamental de la civilización y cultura de los pueblos, que solo adquiere pleno valor cuando se conoce y puede documentarse su origen, historia y contexto; y de la responsabilidad de cada Estado en su protección contra los peligros de robo, excavación clandestina y exportación ilícita. En base a ello los Estados firmantes se comprometen, entre otras cosas, a establecer en su territorio los necesarios servicios para la protección del patrimonio –poniendo en marcha leyes y reglamentos al efecto, estableciendo y manteniendo actualizados inventarios de bienes, públicos y privados, cuya exportación supondría un menoscabo del patrimonio cultural de la nación, fomentando la creación de instituciones para su conservación y valoración, tales como museos, archivos, bibliotecas, y garantizando el control de las excavaciones, promoviendo la conservación *in situ* (art. 5)–, a establecer procedimientos regulados de exportación, mediante la creación de un certificado al efecto (art. 6), y a impedir la adquisición ilegal de bienes culturales procedentes de otro Estado Parte por cualquier institución situada en su territorio (art. 7).

Los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial evidenciaron la necesidad de abordar con urgencia este asunto desde las instituciones internacionales. Las Convenciones que hemos analizado aportaron claridad de



Arco de Triunfo de Palmira, destruido por ISIS en 2015.



Destrucción de obra de arte en Nimrud a cargo de ISIS.

objetivos y herramientas para ello. Lamentablemente, los episodios bélicos más o menos recientes nos demuestran cuán inútiles pueden llegar a ser estos textos sin el efectivo compromiso y observación de los mismos por parte de los Estados implicados. El saqueo e incendio de la Biblioteca Nacional de Bagdad y el pillaje del Museo Nacional de Irak, en 2003, o más recientemente el expolio del patrimonio cultural Sirio y la destrucción televisada de algunos de sus enclaves y monumentos más icónicos, como el Arco de Triunfo de la ciudad de Palmira, en 2015, son sólo algunos de los ejemplos por todos conocidos. Detrás del fuerte impacto de casos como los citados, se esconden otros miles de ejemplos de saqueo sistemático, que surten de objetos un mercado negro que mueve, según algunos organismos, en torno a 6.000 millones de dólares anuales. A modo de ejemplo, en 2015 el embajador de Irak ante la ONU y el Departamento de Estado de EE.UU. tasaban en 100 millones de dólares los ingresos que anualmente se embolsa ISIS con el tráfico de antigüedades.

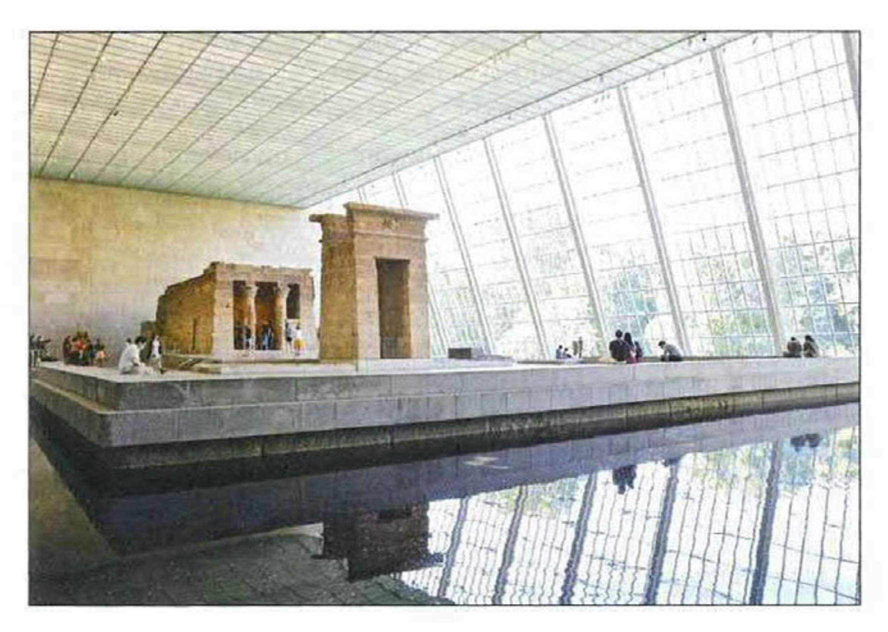
La Convención de París sobre Patrimonio Mundial de 1972

Sin lugar a dudas, el tratado de la UNESCO con mayor alcance y relevancia, al menos en lo que se refiere a su impacto y reconocimiento por parte de la sociedad, ha sido la Convención sobre el Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, firmada en París el 16 de noviembre de 1972. Al amparo de este texto se declaran cada poco nuevos bienes que entran a formar parte de la lista de Patrimonio Mundial, o como popularmente se conoce, a ser Patrimonio de la Humanidad.

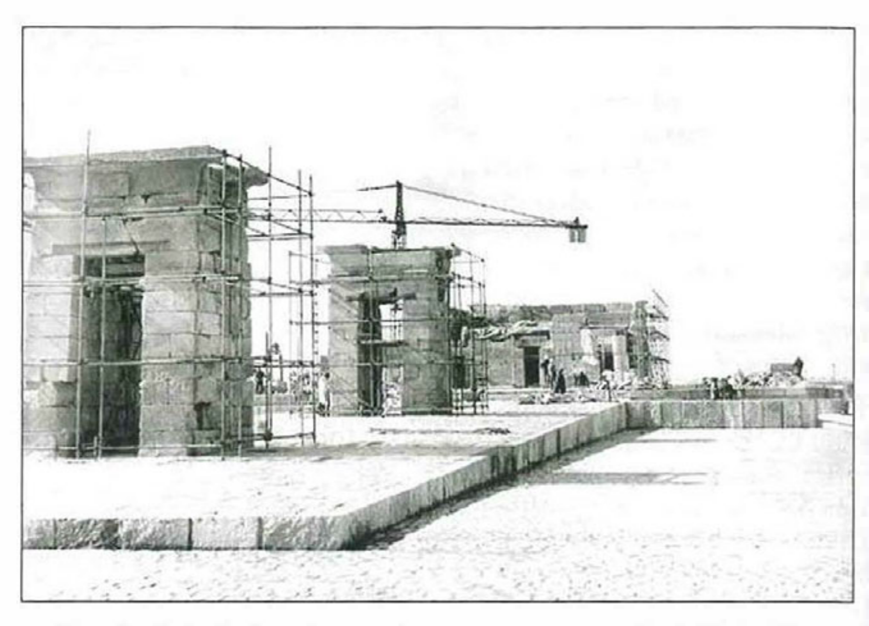
El origen de la Convención se enmarca en un contexto de creciente concienciación internacional alentado por algunos episodios de gran relevancia en la época, como fueron las campañas organizadas por la UNESCO para el traslado y conservación de los Templos de Abu Simbel en Egipto a partir de 1960, o el salvamento del patrimonio de Florencia y Venecia durante las inundaciones del otoño de 1966, que dieron lugar a una respuesta internacional inmediata y generosa. Sobre el caso egipcio, la construcción iniciada

en 1954 de la Presa de Asuan, conllevaba la desaparición bajo las aguas de un gran número de templos y monumentos nubios, cerca de la frontera entre Egipto y Sudán. La llamada de socorro realizada por las autoridades convocó a medio centenar de países, que aunaron esfuerzos técnicos y económicos para hacer posible el desmonte y traslado a cotas más altas de este importantísimo legado. Como agradecimiento a esta colaboración, el gobierno egipcio donó a los países participantes, entre los cuales se encontraba España, algunas destacadas piezas arqueológicas, en una operación ciertamente discutible desde presupuestos actuales. El Templo de Dendur, hoy alojado en el Metropolitan Museum de Nueva York, o el "madrileño" Templo de Debod, testimonian el éxito de una campaña que se cerraría en 1980.

En fechas similares Estados Unidos trataba de impulsar, a través de la llamada Conferencia de la Casa Blanca de 1965, la creación de un órgano internacional para potenciar la cooperación en materia de identificación y gestión de zonas naturales, paisajes y sitios históricos de relevancia cultural –iniciativa a la que se adhirió la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) en 1968–. La perspectiva norteamericana partía de una consideración del patrimonio –acorde con sus grandes Parques Nacionales, como Yellowstone o el Gran Cañón del Colorado– que, al contrario de lo que sucedía en la tradición jurídica europea, integraba con gran naturalidad



Templo de Dendur. Metropolitan Museum de Nueva York.



Templo de Debod. Imágenes de su montaje en Madrid, 1970-1972.

la atención conjunta al territorio y a los objetos o testimonios materiales de su cultura. La influencia de este impulso se deja sentir, precisamente, en lo que sería una de las novedades más destacadas de la Convención de 1972, atender tanto al patrimonio cultural como al patrimonio natural, por más que esta división aún hoy siga generando ciertas controversias.

La Convención de París reafirma nuevamente un principio fundamental de la UNESCO: que el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo, y que incumbe a toda la colectividad internacional participar en su protección. Así, frente a las amenazas que se ciernen sobre estos bienes –muchas de ellas nuevas, ligadas a los procesos de transformación social y económicos–, plantea una herramienta para la identificación y protección de aquellos que presentan un interés excepcional desde el punto de vista cultural o natural, a fin de que sean conservados como elementos del patrimonio mundial.

A tal efecto, se considera *patrimonio cultural* (art. 1):

> *«Los monumentos:* obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,*

Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,

Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico».

Y *patrimonio natural* (art. 2):

«Los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,

Las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies animal y vegetal amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,

Los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural».

La identificación de los bienes que formarán parte de este patrimonio mundial recae en los propios Estados miembros, comprometidos en la elaboración de un inventario con aquellos bienes que, a su juicio, merecen ser reconocidos como patrimonio mundial. Inventarios que se realizan en base a una serie de *Criterios* fijados y revisados periódicamente por el Comité del Patrimonio Mundial a través de las diferentes Guías Operacionales para la Implementación de la Convención (cuadro 1). El mismo Comité del Patrimonio Mundial, organismo intergubernamental rotatorio formado por veintiún países elegidos en Asamblea General, es el encargado de seleccionar los nuevos bienes y actualizar periódicamente la *Lista del patrimonio mundial*. Junto a ésta, el Comité elabora y supervisa también una *Lista del patrimonio mundial en peligro*, integrada por aquellos bienes ya declarados que se vean seriamente amenazados por cualquier factor que ponga en peligro su conservación física o la preservación de los valores que llevaron a su reconocimiento –desastres naturales, guerras, una urbanización carente de planificación o un excesivo desarrollo turístico, entre otros–. La Convención prevé además la creación de un *Fondo para la Protección del Patrimonio Mundial* con el que, entre otras cosas, se puede llegar a costear determinadas intervenciones de urgencia.

CUADRO 1. Criterios para acceder a la Lista del Patrimonio Mundial. Actualizados en 2004.

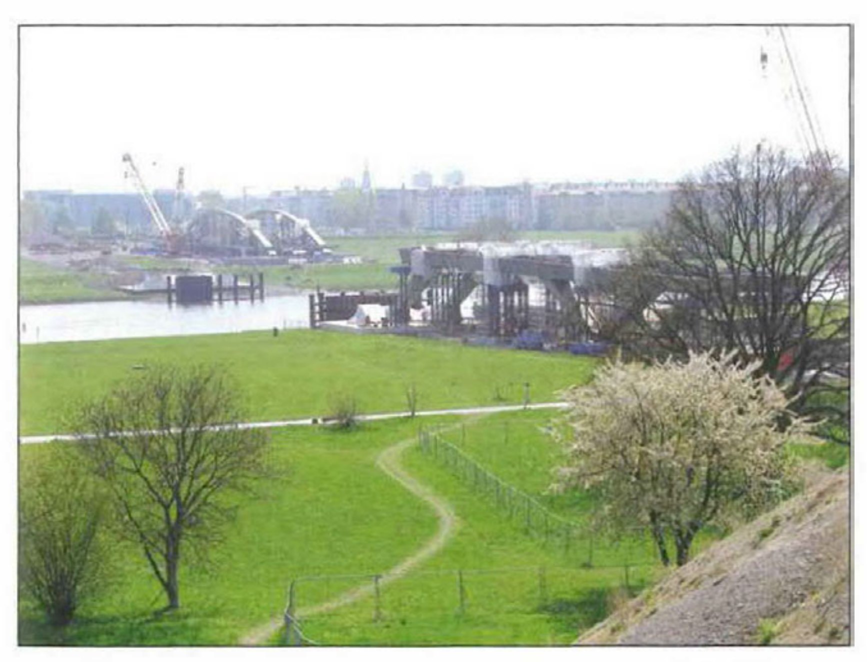
I.	Representar una obra maestra del genio creativo humano.
II.	Testimoniar un importante intercambio de valores humanos a lo largo de un periodo de tiempo o dentro de un área cultural del mundo, en el desarrollo de la arquitectura, tecnología, artes monumentales, urbanismo o diseño paisajístico.
III.	Aportar un testimonio único o al menos excepcional de una tradición cultural o de una civilización existente o ya desaparecida.
IV.	Ofrecer un ejemplo eminente de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico, tecnológico o paisaje, que ilustre una etapa significativa de la historia humana.
V.	Ser un ejemplo singular de una tradición de asentamiento humano, utilización del mar o de la tierra, que sea representativa de una cultura (o culturas), o de la interacción humana con el medio ambiente especialmente cuando éste se vuelva vulnerable frente al impacto de cambios irreversibles.
VI.	Estar directamente asociado con eventos o tradiciones vivas, con ideas o con creencias, con trabajos artísticos y literarios de destacada significación universal.
VII.	Contener fenómenos naturales superlativos o áreas de excepcional belleza natural e importancia estética.
VIII.	Ser uno de los ejemplos representativos de importantes etapas de la historia de la tierra, incluyendo testimonios de la vida, procesos geológicos creadores de formas geológicas o características geomorfológicas o fisiográficas significativas.
IX.	Ser uno de los ejemplos eminentes de procesos ecológicos y biológicos en el curso de la evolución de los ecosistemas.
X.	Contener los hábitats naturales más representativos y más importantes para la conservación de la biodiversidad, incluyendo aquellos que contienen especies amenazadas de destacado valor universal desde el punto de vista de la ciencia y el conservacionismo.

Desde su puesta en marcha, la Convención ha ido sumando adhesiones hasta ser suscrita, en la actualidad, por 193 países. La *Lista del patrimonio mundial* se integra, a día de hoy, por 1052 bienes, de los cuales 814 son culturales, 203 son naturales y 35 son bienes mixtos. Precisamente, la existencia de bienes mixtos, en los que se dan valores de orden cultural y natural, anticipaba un debate –la atención a los espacios y territorios en los que se ubican determinados bienes, dotados en muchas ocasiones de una significación estética o cultural relevante que los hace merecedores de un consideración especial– que

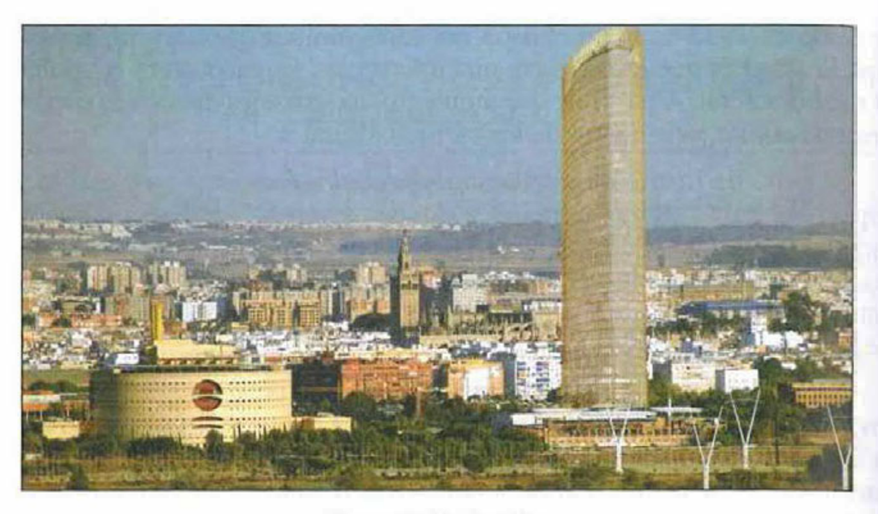
se saldó en 1992 con la inclusión del concepto *paisaje cultural*, para definir aquellos bienes que testimonian una interacción singular entre la población y el medio natural. A partir de ese momento, los paisajes culturales constituyen una nueva categoría dentro de los bienes culturales.

El éxito de *Lista del patrimonio mundial* radica, como es sabido, en su capacidad para generar atención y riqueza a través, fundamentalmente, del turismo. Cada año se elevan a la UNESCO nuevas solicitudes, multiplicando las necesidades de supervisión, evaluación o apoyo tanto a las candidaturas como al propio Comité. Para dar respuesta a éstas se creó en 1992 el Centro de Patrimonio Mundial.

Por otro lado, es importante recordar que la protección y conservación de los bienes declarados es una responsabilidad de cada Estado, mientras que la UNESCO dispone en realidad, de pocas herramientas jurídicas efectivas para una eventual intervención. Dicho esto, la amenaza de exclusión de la *Lista de patrimonio mundial*, con sus negativas consecuencias en términos económicos y de imagen, se ha convertido en el mejor instrumento de control por parte de este organismo internacional. Es evidente que ningún país quiere perder cualquiera de estas distinciones y que hará todo lo posible por mantenerlas –hasta ahora, solo dos bienes han sido apartados de la lista, el Santuario del Oryx árabe en Omán y el Valle del Elba en Dresde, ambas por



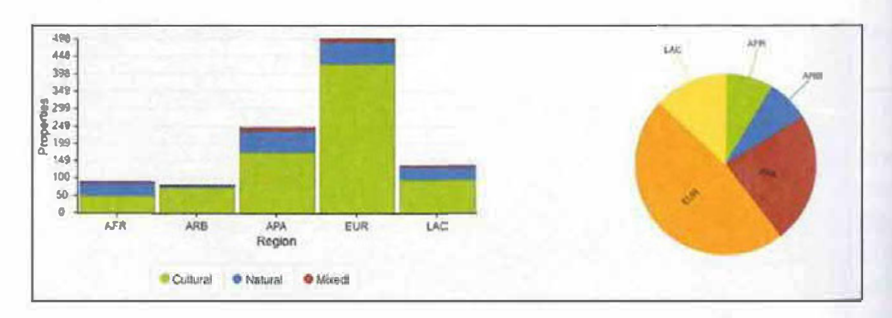
Construcción del puente de Waldschlößchen sobre el río Elba, a su paso por Dresde.



Torre Pelli, Sevilla.

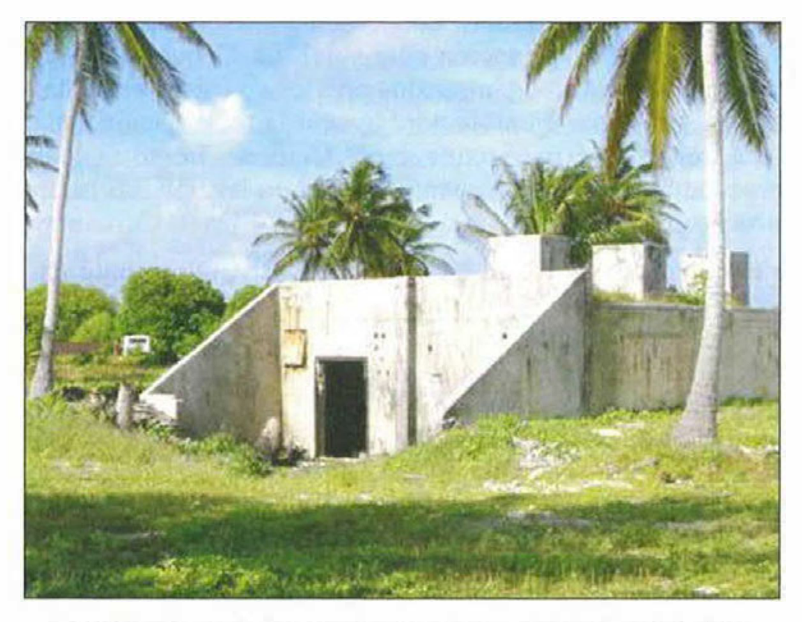
poner en marcha acciones que contravenían las disposiciones del Comité: la desprotección de un 90% del área natural declarada, en el primer caso, y la construcción de un moderno puente sobre río en el segundo–. En España, la amenaza de exclusión, o al menos de la inclusión en la Lista de Patrimonio Mundial en Peligro, ha sido importante, por ejemplo, en el caso de Sevilla, con motivo de la construcción de la llamada Torre Pelli en la Isla de la Cartuja, cuyo impacto visual parecía afectar a la contemplación de los tres monumentos sevillanos declarados, la Catedral, el Real Alcázar y el Archivo de Indias. Polémica cerrada definitivamente en 2013, con la aceptación por parte del Centro de Patrimonio Mundial de la obra ya construida.

Más allá de cuestiones relacionadas con los rígidos procedimientos para la declaración, o las que conciernen a determinados contextos geográficos



Bienes del Patrimonio Mundial por regiones (AFR= África; ARB= Países árabes; APA= Asia y Pacífico; EUR= Europa y Norteamérica; LAC= Latinoamérica y Caribe).

con una soberanía discutida, el principal problema reconocido de la Convención de París ha sido, curiosamente, la imposición de una visión del patrimonio de marcado carácter occidentalista, cuando no eurocentrista, que contrasta con su pretendida universalidad. Si atendemos a la evolución de las declaraciones observamos desde el primer momento una clara pervivencia del concepto monumentalista del patrimonio; además de una mayor presencia de bienes ligados a la tradición cultural del occidente cristiano. Todo ello ha dado lugar a un importante desequilibrio en términos geográficos y culturales que afecta fundamentalmente al patrimonio cultural –prácticamente el 50% de los bienes declarados en esta categoría se encuentra en Europa y en América del Norte–. Un desequilibrio que la UNESCO está tratando de corregir en la actualidad. Así, en 1994 lanzó una nueva Estrategia Global con el objetivo de crear una Lista más representativa y creíble, acorde con la diversidad de tesoros culturales y naturales del planeta, instando y primado las propuestas que se corresponden a categorías y regiones no suficientemente recogidas. La actual Estrategia Global ha logrado que nuevos países se adhirieran a la Convención —pequeños estados insulares del Pacífico, países de Europa Oriental, de África y países árabes—. En este sentido, la aparición de nuevas categorías y tipologías de bienes culturales, tales como los paisajes culturales, los itinerarios culturales o el patrimonio industrial, han ayudado a modernizar y universalizar este listado.



Sitio Histórico de las pruebas nucleares del Atolón de Bikini. Islas Marshall. Bien Declarado en 2010. Estado firmante de la Convención en 2002.

Nuevas convenciones para un nuevo siglo

Los caminos emprendidos por la UNESCO con la llegada del siglo XXI ilustran a la perfección la asunción de nuevos paradigmas teóricos y prácticos sobre la conservación de los bienes culturales. Si las políticas del siglo XX se habían centrado, de acuerdo con las circunstancias históricas del momento, en garantizar la conservación física del patrimonio cultural y natural, con indiscutibles éxitos y algún destacado fracaso; la consigna del siglo XXI parece ser dar respuesta a realidades patrimoniales desatendidas y, sobre todo, explorar la posibilidad de intervenir y promover la conservación de expresiones culturales en las que el soporte material juega un papel secundario o incluso es irrelevante o inexistente. En realidad, se trata de una evolución lógica, un estadio más en la carrera por proteger los bienes culturales –recordemos que su esencia, el valor cultural o de civilización, es por naturaleza inmaterial, como había sido oportunamente señalado por la Comisión Franceschini–.

Esta etapa se inaugura en 2001 con la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático. Hablamos de un tratado relevante y ambicioso, que busca codificar y desarrollar una normativa conforme al derecho y la práctica internacionales, establecer principios básicos para la protección y conservación, preferentemente in situ, de este riquísimo legado, y poner en marcha medidas de cooperación internacional para erradicar una creciente e ilícita explotación comercial. La Convención, que estaba en la línea de otros tratados y acuerdos previos suscritos por Estados Unidos y España, sirvió por ejemplo para apoyar la reclamación española del tesoro de la fragata *Nuestra Señora de las Mercedes* frente a la empresa de cazatesoros Odyssey, que tanto tiempo ocupó en las noticias hasta su feliz devolución en 2012.

Siguiendo esta exposición, en 2003 la UNESCO presentó en París la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. La elaboración de este tratado, sin duda el de mayor impacto social junto a la *Convención del Patrimonio Mundial,* partía de algunos textos anteriores, como eran la Recomendación de la UNESCO sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular de 1989, la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural de 2001 o la Declaración de Estambul de 2002. En todo caso, supone la culminación a un reconocimiento progresivo de la importancia que reviste el patrimonio cultural inmaterial en las distintas culturas, toda vez que pone de manifiesto cómo los procesos de mundialización y de transformación social crean, por un lado, las condiciones propicias para un diálogo entre comunidades, pero por otro traen consigo graves riesgos de deterioro y desaparición de este legado.

La Convención entiende por *patrimonio cultural inmaterial* (art. 2):

«1. [...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. [...]

2. El "patrimonio cultural inmaterial" [...] se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;

b) artes del espectáculo;

c) usos sociales, rituales y actos festivos;

d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;

e) técnicas artesanales tradicionales».

De la misma manera que su precedente "material", la Convención dispone para su gobierno la creación de un Comité Intergubernamental, así como la elaboración de diferentes listas dirigidas a la identificación, salvamento y difusión del patrimonio cultural inmaterial y a su gestión. Estas son: *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*, *Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia* y *Registro de buenas prácticas de salvaguardia*, respectivamente. Desde las primeras declaraciones en 2008 hasta día de hoy, son 365 los bienes inscritos en la primera de ellas, 47 en la segunda y 17 en el Registro de buenas prácticas. Esto nos da la medida del acelerado proceso de patrimonialización al que estamos asistiendo en una materia en la que, al contrario de lo que ocurría con la Convención de 1972, los países más alejados de la tradición occidental parecen encontrar un mayor acomodo, reclamando muy activamente la inclusión de sus manifestaciones. En la actualidad, España cuenta con 13 bienes en la lista Representativa, 10 de ellas propias y 3 conjuntas con otros países del entorno.

En la línea ya apuntada, más atenta a los procedimientos y condiciones de la creación humana que a sus resultados materiales, en 2005 la UNESCO puso en marcha una nueva Convención, en este caso sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Si bien sus

CUADRO 2. Bienes Españoles en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

2016

La fiesta de las Fallas de Valencia

La cetrería, un patrimonio humano vivo
(Junto con Emiratos Árabes, Austria, Bélgica, Chequia, Francia, Alemania, Hungría, Italia,
Kazajistán, Corea, Mongolia, Marruecos, Paquistán, Portugal, Qatar, Arabia Saudí y Siria)

2015

Fiestas del fuego del solsticio de verano en los Pirineos
(Junto con Andorra y Francia)

2013

La dieta mediterránea
(Junto con Chipre, Croacia, Grecia, Italia, Marruecos y Portugal)

2012

La fiesta de los patios de Córdoba

2011

La fiesta de «la Mare de Déu de la Salut» de Algemesí

2010

El canto de la Sibila de Mallorca
El flamenco
Los "castells"

2009

Tribunales de regantes del Mediterráneo español: el Consejo de Hombres Buenos de la
Huerta de Murcia y el Tribunal de las Aguas de la Huerta de Valencia
El Silbo Gomero, lenguaje silbado de la isla de La Gomera (Islas Canarias)

2008

El Misterio de Elche
La Patum de Berga

objetivos superan el ámbito que aquí estamos estudiando, muchos de ellos no dejan de estar vinculados a algunos de los ya expuestos, manifestando un espíritu que aboga por crear las condiciones más propicias para garantizar el respeto y la transmisión, así como la autenticidad y sostenibilidad, de las distintas manifestaciones culturales.

3.2. *Los organismos internacionales vinculados a la UNESCO en materia de patrimonio cultural*

Desde su creación, la UNESCO tuvo en cuenta la necesidad de crear organismos especializados en diferentes áreas de la conservación y gestión del patrimonio cultural sobre los que apoyarse para la consecución de sus objetivos, tanto en materia de elaboración de Convenios, Cartas o Recomendaciones, como en el establecimiento de programas específicos de colaboración internacional o en la asistencia a determinados bienes.

El primero de estos organismos fue el Consejo Internacional de Museos (ICOM), creado en París en 1946, heredero natural de la Oficina Internacional de Museos de la desaparecida Sociedad de Naciones. ICOM es una organización no gubernamental (ONG), que mantiene una relación formal con UNESCO y tiene estatus de órgano consultivo del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. Orientada a los museos y a sus profesionales, procura ofrecer respuesta a sus necesidades facilitando la cooperación e intercambio profesional, la divulgación de los principios museísticos fundamentales, la formación y mejora de los estándares profesionales, la defensa de unos principios éticos comunes, la preservación del patrimonio y la lucha contra el tráfico ilícito de los bienes culturales.

Un importantísimo logro del ICOM fue la aprobación, en su 15ª Asamblea General de noviembre de 1986 –modificado en la 20ª, de julio de 2001, y revisado en la 21ª, de octubre de 2004–, del Código Deontológico para Museos. Dada la gran diversidad legislativa existente en este ámbito en todo el mundo, su valor se debe al establecimiento de una serie de procedimientos comunes y normas mínimas de conducta y ejercicio de la profesión para los museos y su personal. Por lo demás, ICOM constituye un foro fundamental para la investigación y el intercambio de experiencias, para lo que se sirve de documentos y publicaciones periódicas tales como la revista *Museum* o el boletín *ICOM news*. También impulsa medidas de fomento como el *Día Internacional de los Museos*, que desde 1977 se celebra cada 18 de mayo.

Centrado en este caso en la conservación y restauración del patrimonio, debemos referirnos también al Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM). En su Conferencia General de 1956, la UNESCO acordó impulsar la creación de un centro intergubernamental para el estudio y desarrollo de métodos de conservación. Situado finalmente en Roma, éste abrió sus puertas en 1959. Desde entonces contribuye a la tutela internacional del patrimonio a través de diversos programas en cinco áreas fundamentales: formación, información, investigación, cooperación y sensibilización.

Poco más tarde, en 1965, se funda en Varsovia, aunque su sede está en París, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos, conocido como ICOMOS por sus siglas en inglés. Esta organización no gubernamental fue resultado del IIº Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, celebrado un año antes en Venecia, que dio lugar también a la conocida Carta de Venecia de 1964. El principal cometido de esta institución es promover la teoría, la metodología y la tecnología aplicada a la conservación, protección, promoción y aprecio de los monumentos, los conjuntos y los sitios históricos. Por lo tanto, se centra fundamentalmente en los bienes inmuebles, incluidos los yacimientos arqueológicos, aunque en los últimos años ha ido ampliando su acción también a los bienes inmateriales.

Entre los objetivos de ICOMOS se encuentran constituir un foro internacional para el diálogo y el intercambio de los profesionales del ámbito; reunir, profundizar y difundir información sobre los principios, técnicas, legislación y políticas de conservación y salvaguarda; colaborar en la creación de centros especializados de documentación; fomentar la adopción y aplicación de las convenciones y recomendaciones internacionales relativas a la tutela de los monumentos, conjuntos y los sitios histórico-artísticos; participar en la elaboración de programas de formación de especialistas en conservación; y ofrecer a la comunidad internacional la asesoría de su red de expertos. A tal fin, elabora y promueve algunos documentos de doctrina importantes para la efectiva aplicación de los principios establecidos por la Carta de Venecia, adaptados a la propia evolución del concepto de patrimonio en nuestros días –entre otros la Carta de Florencia sobre Jardines Históricos (1982), la Carta Internacional para la Conservación de Poblaciones y Áreas Urbanas Históricas (1987), la Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico (1990) o la Carta de Turismo Cultural (1999)–. Por otro lado, la Convención sobre Patrimonio Mundial de 1972 acordó considerar tanto a ICOMOS como a la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) –su homólogo en materia de recursos naturales, creada en 1948– y al mencionado ICCROM, órganos consultivos de su Comité intergubernamental, labor que desde entonces llevan a cabo ejerciendo una importante tarea de asesoramiento tanto a bienes declarados como a aquellos aspirantes a incorporarse a la *Lista de Patrimonio Mundial*. Finalmente, siguiendo el ejemplo del ICOM, ICOMOS promociona la *Jornada Internacional sobre los Monumentos y los Sitios Histórico-Artísticos*, que se celebra cada 18 de abril.

También vinculada a la Convención de 1972, surgida en este caso como una consecuencia de esta, encontramos a la Organización de Ciudades Patrimonio Mundial (OCPM). En 1991 se celebró en Quebec el Primer Coloquio Internacional de las Ciudades del Patrimonio Mundial, el que se manifestaba la voluntad de crear un red de ciudades del Patrimonio Mundial.

Un proyecto que se hizo realidad en un Segundo Coloquio que tuvo lugar en 1993, en la ciudad marroquí de Fez. La OCPM se constituye como organización no gubernamental, teniendo como principales objetivos contribuir a la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial y de la Carta Internacional para la Salvaguarda de las Ciudades Históricas, fomentar la cooperación e intercambio entre las ciudades históricas o sensibilizar a las poblaciones a los valores patrimoniales y a su protección.

4. Patrimonio Mundial en España y la irrupción de los nuevos patrimonios

En España, la incorporación a la Convención del Patrimonio Mundial se produce por el procedimiento de Aceptación el 4 de mayo de 1982. Desde ese momento, la administración se encargó de poner en funcionamiento un mecanismo reglado para la admisión y presentación de candidaturas al Comité de Patrimonio Mundial. En los treinta y cinco años que el Convenio está vigente en nuestro país, el acelerado ritmo de declaraciones no sólo ha servido para concienciar y poner en valor un rico patrimonio cultural, sino que ha colaborado de manera muy significativa en la configuración de una imagen positiva y atractiva de cara al exterior, convirtiendo este legado en uno de los principales recursos para la generación de riqueza a través del turismo. A día de hoy, España cuenta con 45 bienes inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial, siendo el tercer país con más bienes declarados, sólo por detrás de Italia (51) y China (50).

El procedimiento para que un bien sea Patrimonio Mundial se inicia en el propio Estado miembro, responsable de realizar un inventario de los bienes susceptibles de ser declarados en un futuro. Este inventario se denomina *Lista Indicativa* y en base a ésta se seleccionan las candidaturas para su inscripción en la *Lista del Patrimonio Mundial*. De hecho, no se puede considerar una propuesta de inscripción que no haya figurado, al menos, un año en la *Lista Indicativa*. Este inventario puede ser actualizado en cualquier momento y se recomienda hacerlo al menos una vez cada 10 años. La Lista española puede consultarse en la web del Ministerio o en el Portal del Centro de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Su primera versión se remonta a 1984, mientras que su última actualización es de enero de 2017. (Cuadro 3).

Cuadro 3. Lista Indicativa. Estado Parte: España.
Última Revisión: 27/01/2017. 30 bienes.

Iglesia de San Salvador de Valdediós	27/01/2017	BC
Los paisajes del olivo en Andalucía	27/01/2017	BC
Monasterio de Santa María de La Rábida y lugares colombinos en Huelva	29/01/2016	BC
Paisaje cultural de Risco Caído y la montaña sagrada de Gran Canaria	29/01/2016	BC
La colina de la Seu Vella en Lérida	29/01/2016	BC
La Portada del Monasterio de Ripoll	27/01/2015	BC
Madinat al-Zahra	27/01/2015	BC
Sitio del Retiro y el Prado en Madrid	27/01/2015	BC
Extensión del bien declarado Hayedos primarios de los Cárpatos y Alemania	22/01/2015	BN
Priorat-Montsant-Siurana. Paisaje agrícola de la montaña mediterránea	07/02/2014	BC
Paisaje cultural del viñedo de La Rioja y la Rioja Alavesa	29/01/2013	BC
Cultura Talayótica de Menorca	29/01/2013	BC
Catedral de Jaén (extensión del Conjunto Monumental Renacentista de Úbeda y Baeza)	27/01/2012	BC
El Valle Salado de Añana	27/01/2012	BC
Plasencia - Monfragüe - Trujillo: Paisaje mediterráneo	03/02/2009	BM
Ancares – Somiedo	27/04/2007	BM
Patrimonio Histórico de la Ilustración de El Ferrol	27/04/2007	BC
Castillo de Loarre	27/04/2007	BC
Rutas de ganadería de la Mesta	27/04/2007	BC
Patrimonio histórico minero	27/04/2007	BC
Calzadas romanas. Itinerarios del Imperio Romano.	27/04/2007	BC
La vertiente mediterránea de los Pirineos	22/11/2004	BM
Emplazamiento arqueológico griego de Ampurias, l'Escala, Gerona	20/12/2002	BC
Itinerario Cultural de Francisco Javier	23/01/2001	BC

Fortificaciones abaluartadas fronterizas	26/06/1998	BC
Molinos de viento mediterráneos	26/06/1998	BC
Enclave Cultural Románico del Norte de Castilla y León y Sur de Cantabria	26/06/1998	BC
La Ruta de la Plata	26/06/1998	BC
Itinerario Cultural del Vino y Viñedo a través de las ciudades mediterráneas	26/06/1998	BC
La Ribera Sacra, Lugo y Orense	16/07/1996	BC

BC: Bien Cultural; BN: Bien Natural; BM: Bien Mixto.

La elaboración de la *Lista Indicativa* sigue los siguientes pasos:

1.º. Cada Comunidad Autónoma selecciona los bienes de su Comunidad susceptibles de ser declarados Patrimonio Mundial en el futuro.

2.º La selección se presenta al Grupo de Trabajo Patrimonio Mundial, creado en 2010 e integrado por representantes del Ministerio y representantes de las áreas de patrimonio de las Comunidades Autónomas. Es el responsable de estudiar la elaboración de la Lista para obtener los mejores resultados, de acuerdo con lo dictado por la Estrategia Global.

3.º La Comunidad Autónoma presenta al Consejo de Patrimonio Histórico los bienes candidatos, que se acompañan del informe técnico del Grupo de Trabajo.

4.º El Consejo del Patrimonio Histórico aprueba las inclusiones a la *Lista Indicativa Española*. El Ministerio del ramo es el encargado de dar traslado de ésta al Centro de Patrimonio Mundial, que a su vez lo eleva al Comité de Patrimonio Mundial para su aprobación.

El Estado Parte planifica en qué momento presentar cada propuesta de inscripción al Centro del Patrimonio Mundial. En él se examina el documento y se verifica el cumplimiento de los requisitos formales. El Centro del Patrimonio Mundial lo transmite a su vez a los organismos consultivos para su evaluación, que dura al menos un año y medio, antes de que la candidatura sea examinada por primera vez por el Comité de Patrimonio Mundial. Terminado todo el proceso, el Comité adopta una de las siguientes decisiones:

- Aprobación de la inscripción del Bien en la *Lista de Patrimonio Mundial*:

- Rechazo de la inscripción del Bien en la *Lista de Patrimonio Mundial*. Si este fuese el caso, el Estado Parte no podrá volver a presentar la candidatura, salvo circunstancias excepcionales.
- Devolución del expediente para recabar informaciones adicionales.
- Aplazamiento, si el expediente requiere una revisión sustancial o de fondo que permita replantear la candidatura.

Cuadro 4. Lista de Patrimonio Mundial. Estado Parte: España. Última revisión: enero 2017. 45 bienes.

1984	Obra de Gaudí Monasterio y Real Sitio de El Escorial Catedral de Burgos Alhambra, Generalife y Albaicín de Granada Centro Histórico de Córdoba	BC BC BC BC BC
1985	Cueva de Altamira y Arte Rupestre Paleolítico de la Cornisa Cantábrica Ciudad Vieja de Segovia y su Acueducto Ciudad Vieja de Santiago de Compostela Ciudad Vieja de Ávila e iglesias extramuros Monumentos de Oviedo y del reino de Asturias	BC BC BC BC BC BC
1986	Parque Nacional de Garajonay Ciudad Vieja de Cáceres Ciudad Histórica de Toledo Arquitectura mudéjar de Aragón	BN BC BC BC
1987	Catedral, Alcázar y Archivo de Indias de Sevilla	BC
1988	Ciudad Vieja de Salamanca	BC
1991	Monasterio de Poblet	BC
1993	Monasterio Real de Santa María de Guadalupe Conjunto arqueológico de Mérida El Camino de Santiago.	BC BC BC
1994	Parque Nacional de Doñana	BN
1996	Ciudad Histórica amurallada de Cuenca La Lonja de la Seda de Valencia	BC BC
1997	Palau de la Música Catalana y Hospital de Sant Pau Las Médulas Monasterios de San Millán de Yuso y de Suso Pirineos-Monte Perdido	BC BC BC BM

1998	Arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica Universidad y recinto histórico de Alcalá de Henares	BC BC
1999	Ibiza, biodiversidad y cultura San Cristóbal de La Laguna	BM BC
2000	Cuenca arqueológica de Atapuerca Iglesias románicas catalanas del Vall de Boi Conjunto arqueológico de Tarraco Palmeral de Elche Muralla romana de Lugo	BC BC BC BC BC
2001	Paisaje cultural de Aranjuez	BC
2003	Conjunto monumental renacentista de Úbeda y Baeza	BC
2006	El Puente de Vizcaya	BC
2007	Parque Nacional de Teide	BN
2009	Torre de Hércules	BC
2010	Yacimientos de Arte Rupestre Prehistórico del Valle del Côa y Siega Verde	BC
2011	Paisaje cultural de la Sierra de la Tramontana	BC
2012	Patrimonio del Mercurio: Almadén e Idrija	BC
2016	Sitio de los Dólmenes de Antequera	BC

BC: Bien Cultural; BN: Bien Natural; BM: Bien Mixto.

La consulta por años de los bienes *Patrimonio Mundial* de España, así como de la *Lista Indicativa*, nos permite constatar la mencionada evolución en los criterios que priman actualmente a la hora de efectuar nuevas declaraciones. Observamos así la plena integración de espacios e inmuebles hasta hace poco muy desatendidos, como es el caso del patrimonio industrial, y la creciente presencia de nuevas tipologías, como son los itinerarios culturales o los paisajes culturales. El interés de éstos radica en la superación de la atención al objeto asilado y en la identificación de realidades culturales complejas, donde los elementos materiales que las integran requieren una lectura plagada de referencias a aspectos inmateriales, así como de un análisis sobre su integración territorial y su impacto en el medio físico. En esta línea cabe reflexionar sobre cómo la aparición y reconocimiento de estas nuevas categorías ha puesto de manifiesto el reduccionismo y artificialidad

que subyace, a la postre, en cualquier procedimiento de declaración basado en una clasificación tipológica.

El *valor de civilización,* del que hablaba la Comisión Franceschini, es una realidad difusa que transita entre lo material y lo inmaterial; que está condicionada por el espacio en el que se da, y que a su vez se revela en su interacción con éste. En un contexto de cambio continuo como el que vivimos, la transformación cultural se observa en tiempos cada vez más cortos. Quizá por ello nos afanamos por aprehender los signos de un pasado que cada vez es más reciente, reconociendo que el patrimonio constituye de alguna forma un último reducto de las identidades colectivas.

Bibliografía

Textos y documentos recomendados

Para este capítulo, se hace imprescindible la consulta del portal de la UNESCO, del WHC y del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, sección Patrimonio Mundial. Por otro lado, es fundamental a lectura de las Convenciones y Recomendaciones señaladas en el texto.

Bibliografía comentada

ALEGRE ÁVILA, J.M., *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico,* vol. I y II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994. Dedica un capítulo a la Teoría de los Bienes culturales y a su desarrollo a partir de la *Comisión Franceschini.* Uno de los trabajos más rigurosos en español sobre este tema.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J., *Estudios sobre el derecho del patrimonio histórico,* Madrid, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, 2008, págs. 68-73. Fundamental para entender la evolución dogmática que conduce hasta la construcción de Giannini.

GIANNINI, M.S., «I beni culturali», *Rivista trimestrale di diritto pubblico,* vol I, año XXVI, 1976. Estudio imprescindible sobre el concepto de bien cultural, su construcción dogmática y su traslado al ámbito jurídico.

Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio. Roma, Casa editrice Colombo, 1967. Publicación recopilatoria de los estudios y conclusiones de la Comisión Franceschini. De consulta obligatoria para el estudio de los bienes culturales desde una perspectiva histórica o jurídica.

Otra bibliografía

ALONSO IBAÑEZ, M. R., *El patrimonio histórico. Destino público y valor cultural.* Madrid, Civitas, 1991.

BALLART, HERNANDEZ, J. y JUAN Y TRESSERRAS, J., *La gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, 2005.

CAVALLI, B., «La nozione di bene culturale tra mito e realtà: rilettura critica della prima dichiarazione della Commissione Franceschini», en *Scritti in onore di Massimo Severo Giannini*, vol. II, Milano, Giuffrè, 1988

CORTESE, W., *I beni culturali e ambientali. Profili normativi.* Padova, CEDAM, 2002

CROSETTI, A. *La tutela ambientale dei beni culturali*, Padova, CEDAM, 2001

DI STEFANO, R. y FIENGO, G, «Norme ed orientamenti per la tutela dei beni culturali in Italia. Parte II», *Restauro*, n. 41, 1979, págs. 3-50

GURRIERI, F. *Teoria e cultura del restauro dei monumenti e dei centri antichi.* Firenze, CLUSF, 1977.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., *El Patrimonio Cultural. La Memoria Recuperada*, Gijón, Trea, 2002.

LOURÉS SEOANE, M.L., «Del concepto de "Monumentos Histórico" al de "Patrimonio Cultural"», *Revista de Ciencias Sociales*, vol. IV, n. 94, 2001, págs. 141-150.

MARTÍNEZ PINO, J., "La *Comisión Franceschini* para la salvaguardia del patrimonio italiano. Riesgo, oportunidad y tradición de una propuesta innovadora", *Revista Patrimonio Cultural y Derecho*, n. 16, 2012. Págs. 189-208

PEREGO, F. (Coord.) *Memorabilia: il futuro de la memoria: beni ambientali architettonici,archeologici, artistici e storici in Italia*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1987

QUEROL, M. A., *Manual de gestión del patrimonio cultural*, Madrid, Akal, 2010.

SETTIS, S. *Paesaggio constituzione cemento.* Torino, Einaudi, 2011

VOLPE, G., *Manuale di diritto dei beni culturali*, Padova, CEDAM, 2007.

Tema 7

LEGISLACIÓN Y ADMINISTRACIÓN DE LOS BIENES CULTURALES EN ESPAÑA

Esquema de contenidos

1. Introducción.
2. La renovación del marco jurídico español sobre patrimonio cultural.
   - 2.1. Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985.
     Apuntes sobre la vigencia y eficacia de la Ley en la actualidad.
   - 2.2. El desarrollo normativo de las Comunidades Autónomas.
   - 2.3. Los Planes Nacionales de Patrimonio Cultural.
   - 2.4. La Ley 23/1982 de Patrimonio Nacional.
3. La normativa de ámbito europeo sobre patrimonio cultural. El Consejo de Europa y la Unión Europea.

1. Introducción

La Guerra Civil y el desenlace de la Segunda Guerra Mundial llevaron a España a un largo periodo de aislamiento político, económico y cultural, con inevitables consecuencias también en el terreno de la protección del patrimonio. A fin de cuentas, podría resumirse diciendo que en las décadas que siguieron a dichos conflictos, España pasó de estar en la vanguardia de la reflexión teórica y normativa a una clara pérdida de protagonismo en la materia, con un evidente estancamiento legislativo y una preocupante deja-

dez política y administrativa que acabaron traduciéndose en algunos casos lamentables de destrucción patrimonial.

Como habíamos comentado, la norma fundamental durante toda la dictadura, y hasta 1985, continuó siendo la republicana Ley de 1933. A ésta se le fueron sumando muy diversas disposiciones que, durante el periodo, trataron determinados aspectos relacionados. Algunas iniciativas correspondieron a la creación de nuevos espacios y museos, tales como el Museo de América (Decreto de 19 de abril de 1941), el Museo Etnológico (Decreto de 20 de septiembre de 1962), el Museo Nacional de Arte Hispanomusulman (Decreto de 13 de diciembre de 1962); o de archivos, como el Archivo General de la Administración (Decreto de 8 de mayo de 1969). En otros casos atendieron a casuísticas poco atendidas, como el Decreto de 25 de septiembre de 1969, sobre Regulación de actividades subacuáticas, que entre otras muchas cuestiones trataba la forma de proceder en relación a los hallazgos arqueológicos subacuáticos; o a nuevas realidades patrimoniales, como hizo el Decreto de 22 de febrero de 1973, por el que se colocaban bajo la protección del Estado los hórreos o cabazos antiguos existentes en Asturias y Galicia. Por otro lado, la Ley de 16 de diciembre de 1954, sobre Expropiación Forzosa, que regulaba el conflicto de intereses entre lo público y privado



Imagen del derribo de los baños árabes de Murcia, Monumento Historio-artístico desde 1931, con motivo de la apertura de la Gran Vía. 1953.

en muy diferentes ámbitos, incorporaba también un capítulo referido a los *«bienes, muebles o inmuebles, de valor artístico, histórico o arqueológico»* (art. 76 y ss.). Finalmente, la Ley de 12 de mayo de 1965, sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana, buscaba atajar uno de los más graves problemas del periodo, la falta de regulación urbanística y la destrucción de determinados enclaves urbanos y bienes patrimoniales a manos de un desaforado desarrollo urbanístico, carente de sensibilidad y criterio estético, cuando no, sencillamente, plegado a los intereses especulativos.

2. La renovación del marco jurídico español sobre patrimonio cultural

En su preámbulo, la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, de 29 de junio, expone las principales causas que motivaron su aprobación. En primer término, se señalaba la mencionada dispersión normativa, que a lo largo del medio siglo transcurrido desde la Ley de 1933 había dado lugar a multitud de fórmulas con las que afrontar situaciones concretas que no habían sido previstas en origen. Por otro lado, se justificaba en la creciente preocupación sobre la materia de la comunidad internacional y de sus organismos representativos, que había generado nuevos criterios para la protección y enriquecimiento de los bienes culturales, plasmados en Convenciones y Recomendaciones, algunos de los cuales España había suscrito, sobre todo en los últimos años –caso de la Convención de la Haya de 1854, la Convención de París de 1972 o el Convenio Europeo para la Protección del Patrimonio Arqueológico de 1954, del Consejo de Europa–, pero a los que la legislación interna no se adaptaba. Por último, se refería a la necesidad de adecuar la normativa a la nueva realidad impuesta por la Constitución de 1978, que afectaba fundamentalmente a la distribución de competencias entre el Estado y las Comunidades Autónomas.

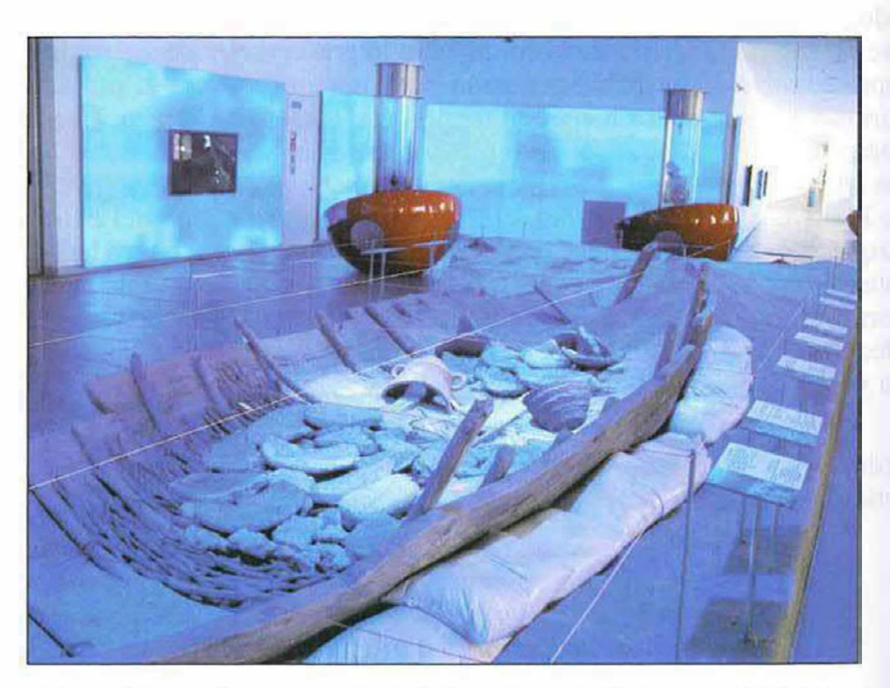
La Constitución de 1978 es el punto de partida de la renovación del ordenamiento jurídico en materia de patrimonio cultural, en particular su artículo 46, que señala:

> *«Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio».*

Se reconoce así el *«estatuto peculiar de unos determinados bienes que, por estar dotados de singulares características, resultan portadores de unos*

valores que les hacen acreedores de una especial consideración y protección, en cuanto dichos valores, y hasta los mismos bienes, son patrimonio cultural de todos los españoles e incluso de la comunidad internacional por constituir una aportación histórica a la cultura universal» (Sentencia del Tribunal Constitucional 17/1991). Algo que en el plano internacional enlaza con la teoría de los bienes culturales desarrollada a partir de la Comisión Franceschini, afianzando el valor cultural como el elemento determinante de la tutela.

Otro de los cambios profundos introducidos por la Constitución de 1978 es el reconocimiento de un alto grado de autonomía para las diferentes Comunidades Autónomas, articulado a través de la división competencial recogida en los artículos 148 y 149. Así, en materia de patrimonio, al Estado le corresponde la competencia exclusiva en la *«defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la explotación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas»* (art. 149.1.28); mientras que a las Comunidades Autónomas se les reconoce capacidad para atender a *«museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma»* (art. 148.1.15), *«patrimonio monumental de interés de*



Museo Nacional de Arqueología Subacuática de Cartagena (ARQUA). Ejemplo de Museo de Titularidad Estatal.

la Comunidad Autónoma» (art. 148.1.16) y *«el fomento de la cultura...»* (art. 148.1.17). Por lo tanto, el texto constitucional estableció un modelo de gestión ampliamente descentralizado que atribuye al Estado competencias limitadas, mientras que para las Comunidades Autónomas son relativamente amplias, siempre y cuando sean asumidas en sus Estatutos de Autonomía, algo que todas ellas han hecho. Tal y como veremos, esto ha dado lugar a la promulgación de diversas leyes autonómicas que, sin contravenir la legislación estatal, desarrollan y adecuan a las diversas realidades históricas la protección y gestión del patrimonio.

2.1. Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985

Los trabajos para elaborar la nueva ley comenzaron en 1981, aunque parten de lo realizado por una comisión preparatoria formada, en 1977, por el recién creado Ministerio de Cultura. Constituye en cualquier caso la primera norma moderna española sobre este tema, siguiendo la línea de países occidentales vecinos y adoptando los principios doctrinales más avanzados.

Por lo tanto, nos enfrentamos a una ley que bebe de la teoría de los bienes culturales surgida en Italia, que ofrece una definición amplia, genérica y abierta de lo que se entiende como patrimonio:

> *«Esta Ley consagra una nueva definición de Patrimonio Histórico y amplía notablemente su extensión. En ella quedan comprendidos los bienes muebles e inmuebles que los constituyen, el Patrimonio Arqueológico y el Etnográfico, los Museos, Archivos y Bibliotecas de titularidad estatal, así como el Patrimonio Documental y Bibliográfico. Busca, en suma, asegurar la protección y fomentar la cultura material debida a la acción del hombre en sentido amplio, y concibe aquélla como un conjunto de bienes que en sí mismos han de ser apreciados, sin establecer limitaciones derivadas de su propiedad, uso, antigüedad o valor económico [...]*
>
> *Su valor lo proporciona la estima que, como elemento de identidad cultural, merece a la sensibilidad de los ciudadanos [...]»* (Preámbulo de la LPHE).

Paradójicamente, quizá lo menos avanzado de la norma es su propio nombre –de Patrimonio *Histórico,* en lugar del más acorde Patrimonio *Cultural*–. No obstante, la definición de Patrimonio Histórico que hace la ley permite asimilar ambos conceptos:

> *«Artículo 1.2. Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico».*

Definición a la que recientemente le fue añadida el siguiente inciso final, por dictado de la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial:

> *«Asimismo, forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes que integren el Patrimonio Cultural Inmaterial, de conformidad con lo que establezca su legislación especial».*

El objetivo de la ley es tanto la protección del patrimonio como su *«acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras»* (art. 1.1), tarea que parte de un necesario y básico procedimiento de inventariado y Declaración de Interés Cultural de los bienes más relevantes del patrimonio histórico español (art. 1.3). Todo ello debe conducir *«a que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo»* (Preámbulo). Este es un aspecto fundamental de la legislación actual, la asunción de que no es suficiente con la mera preservación del objeto físico, sino que la verdadera tutela patrimonial debe incorporar la idea del acrecentamiento, en forma de acciones para su enriquecimiento y valorización, así como el disfrute o fruición de este patrimonio por parte de la sociedad.

Para garantizar una comunicación fluida entre el Estado y las Comunidades Autónomas, y en definitiva la correcta aplicación de la ley, se constituye el Consejo de Patrimonio Histórico, formado por un representante de cada gobierno regional y el Director General del ramo por parte de la Administración Central, que actúa como presidente. El Consejo de Patrimonio se apoya a su vez en varios organismos y corporaciones que actúan como instituciones consultivas, como son la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, las Reales Academias, las Universidades españolas o el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y en lo que pueda afectar a las Comunidades Autónomas, aquellas que éstas reconozcan como tales (art. 3).

La adopción de medidas de protección y fomento obliga a establecer diferentes regímenes específicos de protección. Si bien cualquier objeto o manifestación es susceptible de ser considerado patrimonio, en la práctica no todos los bienes pueden o deben estar sujetos a las mismas medidas de control. De ahí la necesidad de un acto administrativo de declaración. En nuestro caso, la ley establece distintos niveles de protección: el más alto corresponde a los Bienes declarados de Interés Cultural (BIC), formados

tanto por bienes muebles como inmuebles; en un segundo nivel se encuentran aquellos recogidos en el Inventario de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español; y por último, se situarían todos aquellos bienes que no han sido declarados en ninguna de las anteriores categorías, pero cuyo valor está reconocido por la ley –al reconocimiento de estos y al fomento de su protección se dirigen los distintos Planes Nacionales existentes, a los que nos referiremos más adelante–. En esta línea también podemos mencionar otros registros, como el de Patrimonio Documental o el Centro del Patrimonio Bibliográfico.

Respecto a la Declaración de Bien de Interés Cultural, se trata de un procedimiento que puede ser iniciado por cualquier persona o entidad. El expediente requiere el visto bueno de alguna de las instituciones consultivas reconocidas, debiendo resolverse en el plazo máximo de veinte meses, periodo durante el cual se aplica provisionalmente el mismo régimen de protección que a los bienes ya declarados –en bienes inmuebles determina, por ejemplo, la suspensión de cualquier actividad de parcelación, edificación o demolición en las zonas afectadas–. En un primer momento, la ley establecía que correspondía a Administración Central la resolución, mediante Real Decreto, de estos expedientes. Sin embargo, varias Comunidades presentaron recurso al Tribunal Constitucional por lo que consideraban una invasión de sus competencias. La sentencia, publicada en 1991, vino a dar la razón a las CCAA, que a partir de ese momento comenzaron a declarar sus propios BIC.

Por lo demás, la LPHE dedica el Titulo II a la regulación de los bienes inmuebles, que clasifica, de cara a la declaración de BIC, en las siguientes categorías: Monumentos, Jardines, Conjuntos y Sitios Históricos, o Zonas Arqueológicas (art. 14).

El Título III se centra en los bienes muebles, dictando entre otras muchas medidas, la potestad de la Administración para examinar dichos bienes o la obligatoriedad de que los propietarios comuniquen a ésta cualquier operación de venta o transmisión (art. 26), además de un severo control sobre su exportación (arts. 29 a 34).

El Título V está dedicado al Patrimonio Arqueológico, entendiendo como tal *«...los bienes muebles o inmuebles de carácter histórico, susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica, hayan sido o no extraídos y tanto si se encuentran en la superficie o en el subsuelo, en el mar territorial o en la plataforma continental»* (art. 40). Los bienes arqueológicos ocupan un capítulo específico en base, no tanto a su naturaleza, sino a las condiciones en las que se dan y a la especial metodología de extracción y estudio que requieren. Es un patrimonio que se regula a partir de su consideración como bienes públicos en todos los casos, independientemente de la propiedad del terreno en el que se ubiquen, por lo que es la Administración Pública la en-

CUADRO 1. Art. 15. LPHE.

1. Son Monumentos aquellos bienes inmuebles que constituyen realizaciones arquitectónicas o de ingeniería, u obras de escultura colosal siempre que tengan interés histórico, artístico, científico o social.
2. Jardín Histórico es el espacio delimitado, producto de la ordenación por el hombre de elementos naturales, a veces complementado con estructuras de fábrica, y estimado de interés en función de su origen o pasado histórico o de sus valores estéticos, sensoriales o botánicos.
3. Conjunto Histórico es la agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana por ser testimonio de su cultura o constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad. Asimismo es Conjunto Histórico cualquier núcleo individualizado de inmuebles comprendidos en una unidad superior de población que reúna esas mismas características y pueda ser claramente delimitado.
4. Sitio Histórico es el lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico.
5. Zona Arqueológica es el lugar o paraje natural donde existen bienes muebles o inmuebles susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica, hayan sido o no extraídos y tanto si se encuentran en la superficie, en el subsuelo o bajo las aguas territoriales españolas.

cargada de autorizar y supervisar cualquier excavación arqueológica; de la misma forma que compete a las autoridades perseguir y sancionar cualquier excavación o prospección ilícita.

El Título VI se destina al Patrimonio Etnográfico, tipología patrimonial que supone una novedad en la tradición patrimonial española, reflejando bien la nueva sensibilidad existente y la consolidación y reconocimiento de los estudios antropológicos. La ley se refiere a ellos como *«...los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales»* (art. 46). Obsérvese cómo la referencia a los *conocimientos* y *actividades*, establecería un claro nexo y precedente con el actual patrimonio inmaterial, un concepto que a mediados de la década de los ochenta todavía estaba lejos de ser una categoría patrimonial madura.

También constituye una novedad incluir en la ley el Patrimonio Documental y Bibliográfico, regulado en los artículos 48 a 58. Igualmente, se de-

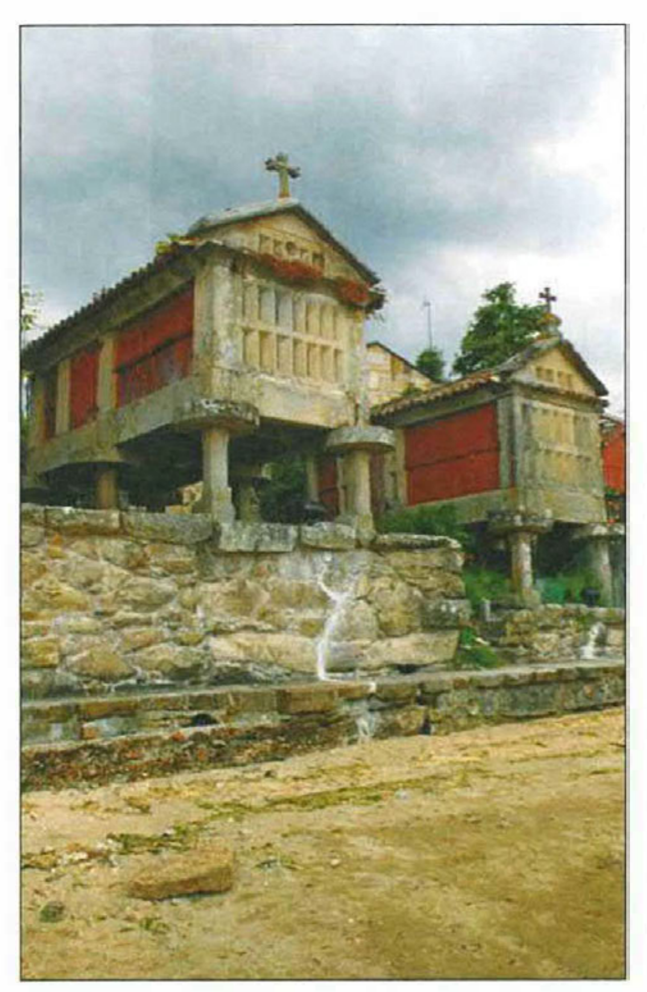


Pueblo Viejo de Belchite, escenario de la batalla del mismo nombre en la Guerra Civil española. Sitio Histórico declarado Bien de Interés Cultural en 2002.



Yacimiento griego y romano de Ampurias, La Escala (Gerona).

dica un capítulo a los Archivos, Bibliotecas y Museos, cuyas definiciones reflejan la diversidad de cometidos y objetivos que deben perseguir como instituciones dirigidas a conservar y acrecentar nuestro patrimonio:



Hórreos en Combarro (Galicia). Ejemplo de patrimonio etnográfico.

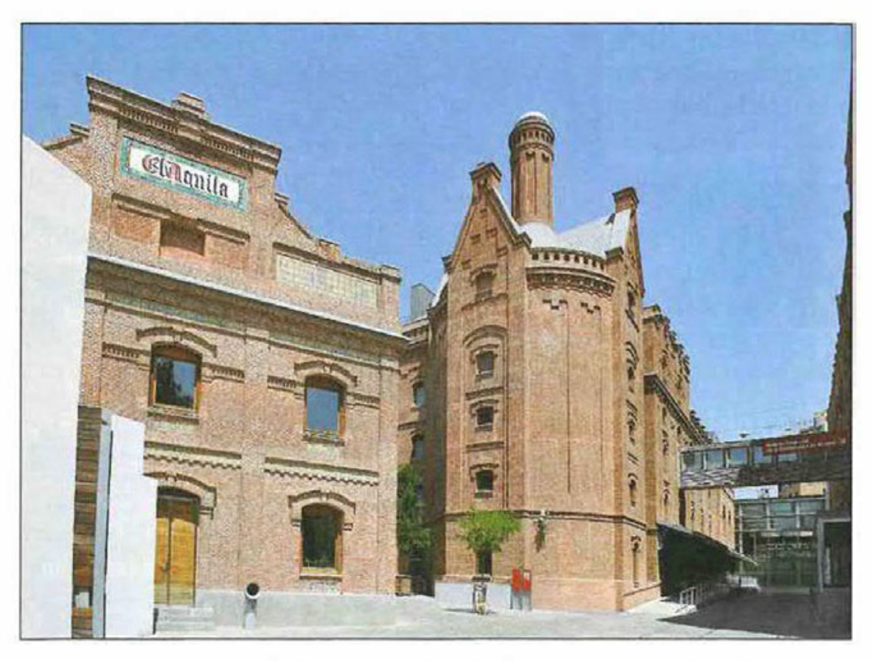
«Artículo 59:

1. Son Archivos los conjuntos orgánicos de documentos, o la reunión de varios de ellos, reunidos por las personas jurídicas públicas o privadas, en el ejercicio de sus actividades, al servicio de su utilización para la investigación, la cultura, la información y la gestión administrativa [...].

2. Son Bibliotecas las instituciones culturales donde se conservan, reúnen, seleccionan, inventarían, catalogan, clasifican y difunden conjuntos o colecciones de libros, manuscritos y otros materiales bibliográficos [...], al servicio de la educación, la investigación, la cultura y la información.

3. Son Museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural».

Finalmente, los Títulos VIII y IX de la ley están dedicados a las medidas de fomento y a las infracciones administrativas, respectivamente. En relación a ellas, interesa solamente subrayar cómo el legislador es consciente de la necesidad de aunar ambas estrategias. Así, junto a las previsibles sanciones por el incumplimiento de la ley, encontramos estímulos destinados tanto a particulares como a entidades e instituciones, tales como facilitar el acceso a la financiación y crédito oficial para obras de conservación, mantenimiento



La reconversión de viejos espacios industriales en equipamientos culturales ha permitido en Madrid la conservación de la antigua fábrica de cervezas El Águila, hoy destinada a Archivo y Biblioteca Regional.

o rehabilitación, o aprobar diversas exenciones y beneficios fiscales ligados a la conservación de determinados bienes.

En este mismo apartado se establece la creación de un fondo presupuestario dirigido a costear trabajos de conservación o enriquecimiento del patrimonio, así como al fomento de la creatividad artística. Se conoce como el *1% Cultural*, por nutrirse de los presupuestos de cada obra pública financiada total o parcialmente por el Estado, a las que se obliga a destinar una partida de al menos un 1% de su presupuesto total a este fondo. Desde 2013, este porcentaje ha sido incrementado hasta el 1,5%, proporcionando un significativo impulso a la medida.

Apuntes sobre la vigencia y eficacia de la Ley en la actualidad

En los últimos tiempos son varias las voces que han ido manifestando la necesidad de reformar o incluso sustituir la Ley de Patrimonio Histórico Español, en base a toda una serie de aspectos surgidos a lo largo de sus más de

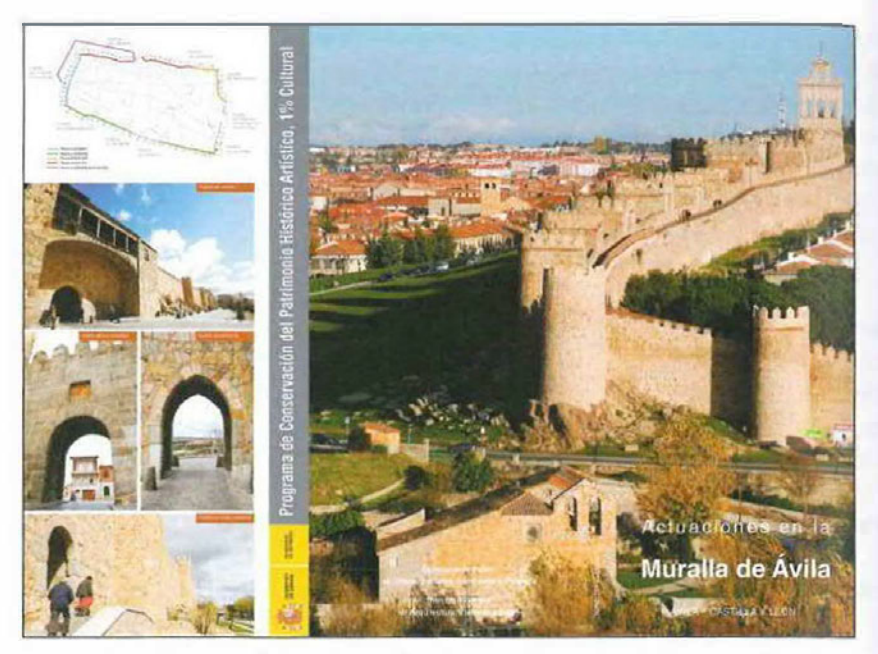


Fig. 7. Tríptico informativo sobre la restauración de las murallas de Ávila con cargo al programa 1% cultural.

treinta años de vigencia, y que exponemos siguiendo el clarificador trabajo del jurista Javier García Fernández[1].

El principal de ellos tiene que ver con la cuestión competencial y la aprobación en cada una de las Comunidades Autónomas de leyes específicas sobre patrimonio, de acuerdo a las competencias que la Constitución les reconoce en la materia. En la actualidad, podemos afirmar que, exceptuando las ciudades autónomas de Ceuta y de Melilla, en el resto del territorio español la ley estatal ha sido desplazada por las diversas leyes autonómicas. Este hecho requiere, en primer lugar, una profunda reflexión sobre el objetivo y función de la LPHE en el actual sistema; y en segundo lugar, una revisión sobre los procedimientos y mecanismos de comunicación y cooperación entre el Estado y las Comunidades.

Un segundo aspecto, igualmente fundamental, sería la actualización o redefinición del propio concepto de patrimonio recogido en la ley. A nadie escapa que desde la aprobación de ésta en 1985, el concepto de patrimonio ha seguido incorporando nuevos bienes en función de valores sólo recien-

[1] GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (2008): *Estudios sobre el derecho del patrimonio histórico.* Madrid, Colegio de Registradores de la Propiedad. pp.445-494.

temente reconocidos. Y aunque el art. 1.2 de la LPHE manifestaba gran amplitud de miras en la conceptualización del patrimonio, lo cierto es que la aparición de nuevas tipologías –como el patrimonio industrial, el patrimonio marítimo y aeronáutico, el patrimonio lingüístico, o incluso el patrimonio audiovisual e informático, que recoge, por ejemplo, la ley valenciana–, y sobre todo su reconocimiento en las distintas leyes autonómicas, ha agrandado el ámbito material de lo que constituye el patrimonio histórico y ha generado, en la práctica, algunos problemas que van más allá del plano doctrinal. Utilizando un ejemplo señalado García Fernández, ¿cómo debería proceder la Administración central, única competente en materia de exportación, en el caso de un bien relevante del patrimonio informático, cuando es una noción ignorada en la legislación estatal? Así pues, urge incorporar a la ley los nuevos tipos de patrimonio ya consolidados y, sobre todo, ofrecer una definición clara que unifique las desarrolladas en las diferentes CC.AA. y cierre algunas contradicciones que pueden darse entre ellas. En este sentido, lo acontecido respecto al patrimonio inmaterial es el mejor ejemplo de actualización conceptual. La consolidación y pujanza de esta nueva tipología patrimonial, unida a la entrada en vigor de la Convención de 2003 llevó al legislador a crear una ley específica de patrimonio inmaterial –la señalada Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial– y a introducir en el art. 1.2 de la LPHE el ya comentado inciso final.

Por otro lado, estaría la cuestión de la adaptación de la ley a los nuevos tratados internacionales firmados (como el del Patrimonio Cultural Subacuático), u otras Convenciones internacionales, caso por ejemplo del Convenio Europeo del Paisaje del Consejo de Europa, aprobado en 2000 y ratificado por España en 2007. De la misma forma, encontramos otros muchos ámbitos en los que una nueva ley, o la reforma de la actual, deberían incidir, como la apertura de nuevas vías de cooperación y coordinación entre el Estado y las CC.AA.; una mejor articulación entre la legislación de los bienes culturales y la urbanística, así como con la normativa sobre medio ambiente y conservación de los espacios naturales; la redefinición del alcance y contenido de la restauración; la clarificación de todo lo relacionado con la gestión autonómica de archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal; o la reconsideración de la función de los entes locales en la protección de los bienes culturales.

Dicho esto, hoy parece poco probable la sustitución de la actual ley por otra completamente nueva. La LPHE de 1985 contó con un amplio consenso parlamentario, requisito imprescindible que hoy resulta difícilmente imaginable. Por otro lado, el amplio desarrollo que las CC.AA. han hecho de sus competencias y la diversidad de normas ya promulgadas, invitan a pensar en una negociación compleja, cuando no conflictiva. Así, la opción reformadora parece la más factible, de hecho se han iniciado algunos trabajos

Cuadro 2. Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Artículo 2. Concepto de patrimonio cultural inmaterial

«Tendrán la consideración de bienes del patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, y en particular:

a) Tradiciones y expresiones orales, incluidas las modalidades y particularidades lingüísticas como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; así como la toponimia tradicional como instrumento para la concreción de la denominación geográfica de los territorios;

b) artes del espectáculo;

c) usos sociales, rituales y actos festivos;

d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;

e) técnicas artesanales tradicionales;

f) gastronomía, elaboraciones culinarias y alimentación;

g) aprovechamientos específicos de los paisajes naturales;

h) formas de socialización colectiva y organizaciones;

i) manifestaciones sonoras, música y danza tradicional».

al respecto, por más que las dificultades apenas señaladas no dejan de estar presentes y no se atisbe un cambio en el futuro inmediato.

2.2. El desarrollo normativo de las Comunidades Autónomas

Ya hemos comentado las principales causas que motivaron la aprobación, en 1985, de la LPHE: había que desarrollar lo dictado por el art. 149.1.28 de la Constitución, aportar un concepto jurídico preciso sobre la noción de patrimonio histórico, establecer el nuevo marco normativo adaptado a los tratados internacionales suscritos y, además, proporcionar una norma provisional de aplicación común en tanto las CC.AA. hiciesen efectivas el ejercicio de sus competencias.

La elaboración de leyes autonómicas sobre patrimonio ha sido un proceso largo, iniciado en los años 90, con las leyes de Castilla La Mancha, Andalucía, País Vasco, Cataluña o Galicia, y finalizado bien entrado el nuevo siglo con las últimas normas, correspondientes a Navarra y Murcia.

Cabe decir que la LPHE sirvió, en cualquier caso, como modelo para las autonómicas, con la que, en general, comparten estructura y materias. Así, tras el preámbulo o introducción aparecen los títulos dedicados a conceptos generales y organización administrativa. Le siguen la exposición de los diversos grados de protección, su registro y sus distintos regímenes. Aparecen después los títulos dedicados a los patrimonios específicos –por regla general, el arqueológico, etnográfico, documental y bibliográfico y museos; con otras referencias más o menos explícitas a casos como el patrimonio industrial–. Mientras que en la parte final suelen encontrarse un título dedicado al fomento y divulgación y otro al régimen de sanciones.

Todas las leyes adoptan un sistema de categorías de protección basada en los BIC y en procedimientos similares de declaración, aunque en ocasiones puedan definirse de forma distinta –Bien de Interés Local, Bienes Inventariados, etc.–. También mantienen, ampliándola y modificándola en distintos grados como observamos en el cuadro adjunto, la relación de tipos de bienes, particularmente inmuebles, heredada de la LPHE. En esta línea, las Comunidades Autónomas se han preocupado por incorporar y dar respuesta progresivamente a los retos que plantean las nuevas tipologías patrimoniales. Así, el patrimonio industrial, el paisaje cultural o el patrimonio inmaterial, han sido objeto de atención especial, si bien de una forma ciertamente desigual, muy vinculada a la realidad patrimonial del territorio y al interés circunstancial –como vemos en La Rioja, con la atención al paisaje y, específicamente, al "paisaje cultural del viñedo"; o en la ley gallega y de otras tantas Comunidades por las que discurre el Camino de Santiago, que dedican una atención singular a las "vías culturales"–. Finalmente, es común encontrar en las leyes autonómicas medidas especiales que aportan un plus de protección a determinados bienes –exigencia de estudios complementarios, planes y programas específicos de conservación...–. Por lo demás, los sistemas de gestión de archivos, bibliotecas y museos –que en muchos casos se apoyan en leyes específicas–, las medidas de fomento, la tipificación de las infracciones, la creación de órganos de gestión o la regulación de los derechos de tanteo y retracto, comparten en su mayoría un mismo planteamiento.

Atendiendo al cuadro comparativo adjunto, observamos que las leyes han sido definidas indistintamente como de patrimonio «histórico», «cultural», «histórico y cultural», o «cultural, histórico y artístico», aunque se evidencia una tendencia en el tiempo a la utilización del término «cultural», más ajustado a la amplitud de los valores que definen al patrimonio. En relación a la LPHE, vemos también un interés por perfeccionar y ampliar los sistemas de registro, lo que afecta no tanto al registro de Bienes de Interés Cultural, como a los registros intermedios. Así, se generaliza un segundo nivel de protección, e incluso otros niveles complementarios, en los que desaparece, sin embargo, la distinción por tipo de bien, recogiendo en ellos

CUADRO 3

		Figuras de protección	Categorías por tipos de Bienes	Atención específica a nuevos patrimonios	
Castilla La Mancha	Ley 4/1990 de Patrimonio Histórico de Castilla La Mancha (Derogada)	Bienes de Interés Cultural (BIC) Inventario de Bienes Muebles	Bienes inmuebles: Monumentos Jardines Conjuntos Históricos Sitios Históricos Zonas Arqueológicas	Patrimonio industrial	✔ A través de la *arqueología industrial* (art. 22)
				Patrimonio inmaterial	✖
				Paisaje cultural	✖
				Otros	✖
	Ley 4/2013 de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha.	Bienes de Interés Cultural (BIC) Bienes de Interés Patrimonial Elementos de Interés Patrimonial	Bienes inmuebles: Monumento Jardín Histórico Conjunto Histórico Sitio Histórico Zona Arqueológica Zona Paleontológica Bienes muebles: Bien mueble unitario Conjunto Colección Bienes Inmateriales	Patrimonio industrial	✖ Pierde la referencia específica. Queda recogido junto al resto de bienes inmuebles
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✖ Está pendiente de aprobación una ley específica sobre Ordenación de Territorio y Paisaje
				Otros	✖

País Vasco	Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco (En este momento hay aprobado un Anteproyecto de Ley para la modificación y actualización de la norma vigente)	Bienes Culturales Calificados Bienes Inventariados	Bienes inmuebles: Monumentos Conjuntos monumentales Espacios Culturales	Patrimonio industrial	✖
				Patrimonio inmaterial	✔Se produce un acercamiento a través de los *bienes etnográficos inmateriales* (art. 53)
				Paisaje cultural	✖ El concepto de *espacio cultural* comparte con él muchos elementos. En 2014 se aprobó el *DECRETO 90/2014, de 3 de junio, sobre protección, gestión y ordenación del paisaje en la ordenación del territorio de la Comunidad Autónoma del País Vasco*
				Otros	✖

Anda-lucía	Ley 1/1991 de Patrimonio Histórico de Andalucía (Derogada)	Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz Bienes de Interés cultural Bienes catalogados	Bienes inmuebles: Monumentos Conjuntos Históricos Jardines Históricos Sitios Históricos Zonas Arqueológicas Lugares de Interés Etnológico	Patrimonio industrial	✖
				Patrimonio inmaterial	✖ No aparece como tal. Reconocible en el patrimonio etnográfico, que incluye "practicas, saberes y otras expresiones culturales" de interés etnológico
				Paisaje cultural	✖
				Otros	✖
	Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía	Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz Bienes de Interés cultural Bienes catalogados Bienes del inventario Gral. de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español. Inventario de Bienes Reconocidos del Patrimonio Histórico Andaluz.	Bienes inmuebles: Monumentos Conjuntos Históricos Jardines Históricos Sitios Históricos Zonas Arqueológicas Lugares de Interés Etnológico Lugares de Interés Industrial Zonas Patrimoniales Bienes muebles	Patrimonio industrial	✔
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✖ Se acerca a través del concepto de Zona Patrimonial «...territorios o espacios que constituyen un conjunto patrimonial, diverso y complementario, integrado por bienes diacrónicos representativos de la evolución humana, que poseen un valor de uso y disfrute para la colectividad y, en su caso, valores paisajísticos y ambientales» (art. 26.8)
				Otros	✖

Cataluña	Ley 9/1993 de Patrimonio Cultural Catalán	Bienes Culturales de Interés Nacional Bienes Catalogados	Bienes inmuebles: Monumento histórico Conjunto histórico Jardín histórico Lugar histórico Zona de interés etnológico Zona arqueológica Zona paleontológica	Patrimonio industrial	✖
				Patrimonio inmaterial	✔ Es la primera de las normas que hace referencia expresa a los bienes inmateriales, identificados con la cultura popular y tradicional y con las particularidades lingüísticas (art. 3)
				Paisaje cultural	✖ Contempla el Paisaje integrado en el Patrimonio etnológico. En 2005 se aprueba la Ley 8/2005 de Protección, gestión y Ordenación del Paisaje, en la que se define el paisaje de acuerdo al Convenio Europeo del Paisaje
				Otros	✖

Galicia	Ley 8/1995 del Patrimonio Cultural de Galicia (Derogada)	Bienes de Interés Cultural Bienes Catalogados Inventario general	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto histórico Jardín histórico Sitio o territorio histórico Zona arqueológica Zona de interés etnográfico Zona paleontológica	Patrimonio industrial	✔Recogido dentro del *patrimonio etnográfico*, como *bienes inmuebles de carácter industrial* (art. 66)
				Patrimonio inmaterial	✔Aparecen recogidos dentro del *patrimonio etnográfico* (art. 65)
				Paisaje cultural	✖ En 2008 se aprueba la ley 7/2008 específica sobre Paisaje de Galicia.
				Otros	✖ En 1996 se aprueba la Ley 3/1996 de protección de los Caminos de Santiago
	Ley 5/2016 del Patrimonio Cultural de Galicia	Bienes de Interés Cultural Bienes Catalogados	Bienes inmuebles: Monumento Jardín Histórico Sitio Histórico Yacimiento o zona Arqueológica Vías culturales Lugar de valor etnológico Conjunto histórico Paisaje cultural Territorio histórico Bienes muebles: Bienes individuales Colección Bienes Inmateriales	Patrimonio industrial	✖
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✔
				Otros	*Vías culturales*: la via o camino de características originales reconocibles que forma parte, o que la formó en el pasado, de la estructura tradicional del territorio, con un relevante interés histórico, arquitectónico, arqueológico, etnológico o antropológico (art. 10.1. e)

Comu- nidad Valen- ciana	Ley 4/1998, de Patrimonio Cultural Valenciano	Bienes de Interés Cultural Bienes Inventariados Bienes de Relevancia Local	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Jardín Histórico Sitio Histórico Zona Arqueológica Zona Paleontológica Parque Cultural Bienes muebles: Bienes individuales Colecciones Documentos y obras bibliográficas, cinematográficas, fonográficas o audiovisuales: Bienes individuales Colecciones Bienes Inmateriales	Patrimonio industrial	✖
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✖ Se aproxima a través del concepto de *Parque Cultural*, «espacio que contiene elementos significativos del patrimonio cultural integrados en un medio físico relevante por sus valores paisajísticos y ecológicos» (art. 26.1). En 2004 se aprueba la Ley de Ordenación del Territorio y Protección del Paisaje
				Otros	✔Documentos y obras bibliográficas, cinematográficas, fonográficas o audiovisuales (art. 26.1) Las Leyes 5/2007 y 9/2017, de modificación de la Ley 4/1998, procuran atención en el reconocimiento legal de los bienes de relevancia local, entre los que se atiende especialmente a los núcleos históricos tradicionales, elementos tradicionales como pozos o cavas de nieve, molinos de viento y agua, barracas huertanas, etc. La última modificación fija su objetivo muy especialmente en el patrimonio histórico y arqueológico civil y militar de la Guerra Civil

Comunidad de Madrid	Ley 10/1998 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid (Derogada)	Bien de Interés Cultural Bienes incluidos en el inventario	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Jardín Histórico Sitio o Territorio Histórico Zona Arqueológica Zona de Interés Etnográfico Actividades tradicionales del patrimonio etnológicos y Hechos Culturales. Zona Paleontológica Bienes muebles: Bienes individuales Colecciones	Patrimonio industrial	✖ Se menciona vinculado al patrimonio etnológico (art. 47)
				Patrimonio inmaterial	✖ Se aproxima a través de la referencia a las actividades tradicionales que contengan especiales elementos constitutivos del patrimonio etnológico, a los topónimos y la denominación "Hechos Culturales" (art. 9.2.g) *Parque Cultural*, «espacio que contiene elementos significativos
				Paisaje cultural	✖
				Otros	✖
	Ley 3/2013, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.	Bien de Interés Cultural Bienes de interés patrimonial	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Paisaje Cultural Jardín Histórico Sitio o Territorio Histórico Bien de Interés Etnográfico o industrial Zona de interés Arqueológico y/o Paleontológico Bienes muebles: Bienes individuales Colecciones Bienes Inmateriales: Hecho cultural	Patrimonio industrial	✔
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✔
				Otros	✖

Canta-bria	Ley 11/1998 de Patrimonio Cultural de Cantabria.	Bienes de interés cultural Bienes Catalogados Bienes inventariados	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Lugar Cultural (dentro de estos se incluyen: Jardín histórico, Sitio histórico, Lugares de interés etnográfico, Paisajes cultural, Rutas culturales, Museos, Archivos y Bibliotecas) Zona Arqueológica Lugar Natural Bienes muebles Bienes Inmateriales	Patrimonio industrial	✔ Vinculado tanto al patrimonio arqueológico como al etnográfico
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✔ En la Ley aparece expresamente incluido dentro de la categoría de Lugar Cultural, aunque también el Lugar Natural tiene claras connotaciones paisajísticas. Recientemente la Ley 4/2014, del Paisaje de Cantabria ha introducido nuevos procedimientos para este asunto
				Otros	✔Las Rutas culturales se definen como estructuras formadas por una sucesión de paisajes, lugares, estructuras, construcciones e infraestructuras ligadas a un itinerario de carácter cultural (art. 49.5.e)

Islas Baleares	Ley 12/1998 del Patrimonio Histórico de las Illes Balears.	Bienes de Interés Cultural Bienes Catalogados	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Jardín histórico Lugar histórico Lugar de interés etnológico Zona arqueológica Zona paleontológica	Patrimonio industrial	✔ Dedica el Título V al Patrimonio histórico-industrial
				Patrimonio inmaterial	✔ Como bienes etnológicos inmateriales (art. 67)
				Paisaje cultural	✖
				Otros	✖
Aragón	Ley 3/1999 del Patrimonio Cultural Aragonés.	Bienes de Interés Cultural Bienes Catalogados Bienes Inventariados	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto de Interés Cultural (comprende: Conjunto Histórico, Jardín histórico, Sitio histórico, Zona paleontológica, Zona arqueológica, Lugar de interés etnográfico) Bienes muebles: Bienes individuales Colecciones Bienes Inmateriales	Patrimonio industrial	✔ Vinculado al patrimonio al etnográfico
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✖ Es un realidad legislada anteriormente por la Ley 12/1997 de Parques Culturales de Aragón, todavía vigente
				Otros	✖

Canarias	Ley 4/1999de Patrimonio Histórico de Canarias.	Bien de Interés Cultural Inventario Regional de Bienes Muebles Catálogos arquitectónicos municipales Cartas arqueológicas municipales. Cartas etnográficas municipales. Cartas paleontológicas municipales.	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Jardín Histórico Sitio Histórico Zona Arqueológica Zona Paleontológica Sitio Etnológica Bienes muebles: Bienes muebles vinculados Colección de Bienes Muebles. Bien Mueble individual Conocimientos o Actividades Tradicionales: De ámbito de Canarias De ámbito insular De ámbito local	Patrimonio industrial	✖
				Patrimonio inmaterial	✔ A través de los Conocimientos o Actividades Tradicionales
				Paisaje cultural	✖
				Otros	✖

Extrema-dura	Ley 2/1999 de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura.	Bienes de Interés Cultural Bienes Inventariados	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Jardín Histórico Sitio Histórico Zona Arqueológica Zona Paleontológica Lugar de Interés Etnológico Parque Arqueológico Espacios de Protección Arqueológica Bienes muebles: Bienes individuales Colecciones Bienes intangibles	Patrimonio industrial	✔ Vinculado al patrimonio etnológico
				Patrimonio inmaterial	✔ Utiliza el término bien intangible
				Paisaje cultural	✖ Recientemente se entró en vigor la Ley 16/2015 de protección ambiental de la Comunidad Autónoma de Extremadura.
				Otros	✖

Asturias	Ley 1/2001, del Patrimonio Cultural.	Bienes de Interés Cultural Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias Bienes incluidos en los catálogos urbanísticos de protección	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Jardín Histórico Sitio Histórico Zona Arqueológica Vía Histórica Zona Paleontológica Lugar de Interés Etnológico Parque Arqueológico Espacios de Protección Arqueológica Bienes muebles: Bienes individuales Colecciones	Patrimonio industrial	✔ Dedica una sección al Patrimonio Histórico-Industial
				Patrimonio inmaterial	✖ No de forma explícita, Se acerca a través del patrimonio etnográfico (que incluye juegos, músicas, fiestas, refranes y en general, conocimientos y formas de vida de carácter consuetudinario y trasmitidos de forma oral, lo que denomina como "Expresiones no materiales" (art. 72)
				Paisaje cultural	✖
				Otros	✔ Vía Histórica, entendidas como tales las vías de comunicación de significado valor cultural, ya se trate de caminos de peregrinación, antiguas vías romanas, cañadas y vías de trashumancia, caminos de herradura, vías férreas o de otra naturaleza.
Castilla y León	Ley 12/2002 de Patrimonio Cultural de Castilla y León.	Bienes de Interés Cultural Inventario del Patrimonio Cultural de Castilla y León	Bienes inmuebles: Monumento Jardín Histórico Conjunto Histórico Sitio Histórico Zona Arqueológica Conjunto etnológico Vía Histórica Bienes muebles: Bienes individuales Colecciones	Patrimonio industrial	✖
				Patrimonio inmaterial	✔ Ligado al patrimonio etnográfico y al patrimonio lingüístico.
				Paisaje cultural	✖ Se aborda de forma indirecta al referirse a la conservación de los Conjuntos y sitios histórico y etnológicos. También en los llamados *Espacios Culturales* (art. 74)
				Otros	✔ Vía Histórica. Vías de comunicación de reconocido valor histórico o cultural, cualquiera que sea su naturaleza.

La Rioja	Ley 7/2004 de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja.	Bien de Interés Cultural Bienes Culturales de Interés Regional Bienes Culturales Inventariables	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Lugares Culturales (Dentro de estos se encuentran: Jardines Históricos, Sitios Históricos, Zonas Arqueológicas, Zonas Paleontológicas, Lugares de Interés Etnográfico, Vías Culturales y Paisajes Culturales Bienes muebles: Bienes individuales Colecciones Bienes inmateriales	Patrimonio industrial	✖
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✔ Especial atención a los *paisajes culturales del viñedo*
				Otros	✔ Vías culturales

Navarra	Ley Foral 14/2005 del Patrimonio Cultural de Navarra.	Bien de Interés Cultural Bienes Inventariados Bienes de Relevancia Local.	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto Histórico Sitio Histórico Zona Arqueológica Paisaje Cultural Vía Histórica Jardín Histórico Bienes muebles Bienes inmateriales	Patrimonio industrial	✔
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✔
				Otros	✔Vía Histórica Patrimonio Audiovisual (art. 82)
Murcia	Ley 4/2007 de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.	Bienes de Interés Cultural Bienes catalogados por su relevancia cultural Bienes inventariados.	Bienes inmuebles: Monumento Conjunto histórico Sitio histórico Zona arqueológica Zona paleontológica Lugar de interés etnográfico	Patrimonio industrial	✖
				Patrimonio inmaterial	✔
				Paisaje cultural	✔No aparece como tipología de bien (estaría entre el Sitio histórico y el Lugar de interés etnográfico) pero sí que se recoge a propósito de los Planes de Ordenación del Patrimonio Cultural, donde aparece la categoría de Paisaje Cultural, junto a las de Parque arqueológico y Parque paleontológico
				Otros	

bienes inmuebles, muebles o inmateriales, según el caso –recordemos que la LPHE disponía la creación de un Inventario sólo de bienes muebles–.

Otra cuestión interesante es observar de qué forma las leyes autonómicas se adaptan a la consolidación doctrinal de los patrimonios emergentes. Atendiendo, por ejemplo, al patrimonio inmaterial, se constata su introducción



Paisaje del viñedo en la Rioja. Una realidad patrimonial especialmente protegida por la ley autonómica.



Monumento al peregrino en Monte do Gozo, Santiago de Compostela.

a partir, en primer lugar, del patrimonio etnológico. Al principio de forma implícita, y con el paso de los años de forma cada vez más específica, hasta desprenderse en las leyes más recientes de su ligazón al patrimonio etnológico para, sencillamente, asentarse como una de las tres formas –inmueble, mueble o inmaterial– en las que se manifiesta el patrimonio cultural.

2.3. Los Planes Nacionales de Patrimonio Cultural

Visto el desarrollo legislativo de las Comunidades Autónomas en materia de patrimonio, cabría preguntarse qué papel juega hoy día la Ley de Patrimonio Histórico Español, y la Administración Central del Estado en general, en la tutela de nuestro patrimonio cultural, más allá de las competencias sobre control de la exportación y promoción exterior reconocidas por la Constitución.

La LPHE, no sólo sirvió como modelo para las Comunidades Autónomas, sino que durante mucho tiempo funcionó como única ley en muchas de ellas, hasta que en 2007 se completó el desarrollo normativo previsto con la Ley de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia. Dicho esto, a nadie escapa que la cooperación entre Estado y Comunidades sigue siendo necesaria y recomendable, necesitando fórmulas que garanticen la comunicación, puesta en común y enriquecimiento de las iniciativas y políticas de protección y acrecentamiento de los bienes culturales. Esta máxima fue contemplada y prevista por la propia LPHE, que encomendaba al Consejo de Patrimonio Histórico *«la comunicación y el intercambio de programas de actuación e información relativos al Patrimonio Histórico Español»* (art. 3). A tal fin, el instrumento fundamental debía ser la formación y aprobación de Planes Nacionales de Información sobre el Patrimonio Histórico Español, dirigidos a *«facilitar el acceso de los ciudadanos a los mismos, fomentar la comunicación entre los diferentes servicios y promover la información necesaria para el desarrollo de la investigación científica y técnica»* (art. 35).

La redacción de estos Planes Nacionales recae en comisiones integradas por técnicos de la Administración General del Estado, de las Comunidades Autónomas y de expertos independientes. Se entiende por tanto el papel protagonista que juegan, como promotores y coordinadores indispensables, los técnicos reunidos en la Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Así, el Real Decreto 257/2012 que desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, confiere al IPCE la *«elaboración y ejecución de planes para la conservación y restauración de los bienes muebles e inmuebles constitutivos del Patrimonio Histórico Español»*.



La web del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) es de consulta obligada para cualquier profesional o estudiante del patrimonio cultural.

Los Planes Nacionales parten del análisis de las necesidades concretas de un determinado tipo de patrimonio o áreas de trabajo, en materia de conservación, sistemas de protección y problemática derivada de su gestión y uso. El primer Plan Nacional fue el de Catedrales, elaborado a partir de 1987 y aprobado en 1990, al que siguieron los de Patrimonio Industrial, Arquitectura Defensiva, Paisaje Cultural, y Abadías, Monasterios y Conventos en la primera década del siglo XXI. A partir de 2010 se inició un proceso de revisión y actualización de los planes ya existentes y la creación de nuevos planes, con un carácter más trasversal, que atendieran a nuevos campos patrimoniales y a nuevas facetas en la conservación de los bienes culturales.

Así, los Planes Nacionales de Patrimonio Cultural pueden definirse como instrumentos pluridisciplinares de gestión integral, en los que participan las diversas administraciones y otras entidades públicas y privadas, dirigidos al fomento del conocimiento y programación de actuaciones de conservación preventiva, restauración y difusión, con el fin de proteger los bienes culturales y garantizar su acceso y disfrute por parte de la sociedad.

Tanto el Ministerio como el Instituto del Patrimonio Cultural de España han dedicado un especial interés y esfuerzo por dar la mayor difusión posible

Cuadro 4. Relación de Planes Nacionales.

Plan Nacional de Catedrales
Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos
Plan Nacional de Patrimonio Industrial
Plan Nacional de Arquitectura Defensiva
Plan Nacional de Paisaje Cultural
Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo xx
Plan Nacional de Arquitectura Tradicional
Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial
Plan Nacional de Investigación en Conservación del Patrimonio Cultural
Plan Nacional de Conservación Preventiva
Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico
Plan Nacional de Educación y Patrimonio
Plan Nacional de Emergencias y Gestión de Riesgos en Patrimonio Cultural
Plan Nacional de Protección del Patrimonio Arqueológico Subacuático

a los Planes Nacionales y a las acciones emprendidas bajo sus programas. La consulta al portal de Planes Nacionales (http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes.html) resulta imprescindible para entender el calado de estas iniciativas y valorar adecuadamente un trabajo que conjuga reflexión teórica e intervención práctica sobre nuestro patrimonio.

2.4. La Ley 23/1982 de Patrimonio Nacional

En este repaso a la normativa española sobre patrimonio cultural, tenemos que referirnos también a un tipo de bienes singulares que, por su procedencia histórica y el papel que juegan como elementos y espacios vinculados a la labor y cometido de la Corona dentro de nuestra estructura de Estado, se rigen por una ley especial.

La Ley 23/1982, de Patrimonio Nacional, y su modificación parcial por Ley 44/1995, constituyen el marco por el que se regulan todos aquellos bie-

nes, muebles e inmuebles, *«afectados al uso y servicio del Rey y de los miembros de la Real Familia para el ejercicio de la alta representación que la Constitución y las leyes les atribuyen»* (art. 2). Debe entenderse, por lo tanto, que el término Patrimonio Nacional vale para referirse a todos los bienes de que se sirve la Casa Real, independientemente de que tengan o no un carácter histórico. Bienes que son gestionados por un Consejo de Administración creado al efecto. Por otro lado, son bienes de titularidad estatal, puestos a la disposición de la Corona para su labor de representación encomendada por la Constitución. Entre ellos, obviamente, se encuentran también importantísimos elementos de nuestro patrimonio cultural, recogidos por la propia Ley de 1982 (art. 4): el Palacio Real de Oriente y el Parque de Campo del Moro; el Palacio Real de Aranjuez y la Casita del Labrador, con sus jardines y edificios anexos; el Palacio Real de San Lorenzo de El Escorial, el Palacete denominado la Casita del Príncipe, con su huerta y terrenos de labor, y la llamada "Casita de Arriba", con las Casas de Oficios de la Reina y de los Infantes; los Palacios Reales de la Granja y de Riofrío y sus terrenos anexos; el monte de El Pardo y el Palacio de El Pardo, con la Casita del Príncipe; el Palacio Real de la Zarzuela y el predio denominado "La Quinta", con su Palacio y edificaciones anexas; la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen, el Convento de Cristo y edificios contiguos; el Palacio de la Almudaina de Palma de Mallorca, con sus jardines; y los bienes muebles de titularidad estatal, contenidos en los reales palacios o depositados en otros



El Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, ejemplo de bien reglado por la Ley de Patrimonio Nacional.

inmuebles de propiedad pública, enunciados en el inventario que se custodia por el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional. A ellos se suman los Reales Patronatos (art. 5): Iglesia y Convento de la Encarnación; Iglesia y Hospital del Buen Suceso, Convento de las Descalzas Reales, La Real Basílica de Atocha, Iglesia y Colegio de Santa Isabel, Iglesia y Colegio de Loreto, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el Monasterio de Las Huelgas, El Hospital del Rey, sito en dicha capital, el Convento de Santa Clara de Tordesillas, el Convento de San Pascual de Aranjuez y el Colegio de Doncellas Nobles de Toledo.

Más allá del especial régimen de uso, lo cierto es que la ley señala la lógica vocación de estos bienes para ser utilizados con fines culturales, científicos y docentes, junto a la responsabilidad de aplicar lo establecido por la legislación sobre patrimonio en aquellos que tengan valor de carácter histórico-artístico (art. 6.3).

La Ley sería desarrollada por el Reglamento aprobado mediante Real Decreto 494/1987, que profundiza en la dimensión cultural del Patrimonio Nacional y regula, entre otros aspectos, el Inventario General de Bienes, el uso y cesión de espacios para fines culturales, científicos o docentes, el depósito de bienes históricos o el régimen de visitas.

3. La normativa de ámbito europeo sobre patrimonio cultural. El Consejo de Europa y la Unión Europea

Junto a las ya señaladas Convenciones de la UNESCO, el ordenamiento jurídico español debe adaptarse a los dictámenes acordados en otras sedes supranacionales de las que forma parte como miembro. Estas son el Consejo de Europa y la Unión Europea.

El Consejo de Europa es una organización intergubernamental fundada en 1949 con el objetivo de fomentar y consolidar los principios democráticos entre los países del continente europeo, promover la colaboración entre Estados, consolidar el respeto a los derechos humanos y favorecer el progreso económico y social. Se sitúa, por lo tanto, alineado con los principios de la Organización de las Naciones Unidas y de la UNESCO, siendo en buena medida consecuencia del mismo espíritu de colaboración que caracteriza los años siguientes a la II Guerra Mundial. Sus directrices comprenden los campos jurídico, económico, administrativo, científico y cultural, y su sede administrativa se encuentra en Estrasburgo.

En la actualidad, el Consejo de Europa está formado por 47 Estados, de los que 41 de ellos firmaron el Convenio inicial. España, a la que la dictadura

relegó al aislamiento internacional, entró a formar parte en 1977, aunque con anterioridad ya participaba en las reuniones.

Para atender a los temas culturales, el 19 de diciembre de 1954 se firmó en París el Convenio Cultural Europeo, por el que los Estados participantes se comprometen a adoptar *«las medidas convenientes para salvaguardar su aportación al patrimonio cultural común de Europa y fomentar su desarrollo»*. Su interés por el patrimonio cultural, fundamentalmente sobre el patrimonio arquitectónico, empezó a manifestarse ya en los años sesenta, ampliándose en las décadas siguientes a otras tipologías, como el patrimonio arqueológico, las artesanías en peligro de desaparición o, más recientemente, el paisaje cultural. La cuestión cultural ha sido, por tanto, un área en expansión, que hizo necesaria la creación, en 1990, de un Comité de Patrimonio Cultural.

La labor normativa del Consejo de Europa se caracteriza por centrarse en aspectos específicos de la protección de los bienes culturales. Al igual que la UNESCO, funciona a través de Convenios y Recomendaciones. De todas ellas, sólo los primeros son de obligado cumplimiento por parte de los Estados firmantes, cuyas disposiciones deben incorporar a sus ordenamientos jurídicos.

El primero de los textos que nos interesa es el Convenio Europeo para la Protección del Patrimonio Arqueológico, elaborado en Londres en 1969 y modificado, en 1992, en La Valeta, Malta. En él se abordan cuestiones como el expolio de bienes culturales, el tráfico ilícito y el control de las excavaciones.

Mayor relevancia en nuestro país tuvo el Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 1985, o Convenio de Granada, por ser en esta ciudad española en la que se firmó. El Convenio de Granada determinaba la existencia, dentro del Patrimonio arquitectónico, de tres tipos de bienes inmuebles: Monumentos, Conjuntos arquitectónicos y Sitios, apostando además por una progresiva integración de las políticas de ordenación urbanas, la cooperación en todos los niveles, o el necesario fomento de la educación en la materia. Se defienden, además, los principios de mínima intervención, el uso de técnicas tradicionales o el respeto por el entorno. España ratificó el Convenio en 1989, aunque la alineación con la doctrina en él recogida es muy evidente en nuestra Ley de Patrimonio Histórico, con la que comparte entre otras cosas la diferenciación de tipos de bienes inmuebles.

Otro de los textos que mayor incidencia ha tenido recientemente es la Convención Europea del Paisaje, o Convención de Florencia, firmada en la ciudad italiana en 2000, y a la que España se incorpora a partir de 2007. Este trabajo hereda planteamientos de una recomendación previa, de 1995, relativa a la Conservación de los sitios culturales integrada en las políticas de paisaje. En ella se define el paisaje como *«cualquier parte del territorio,*

tal y como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos» (art. 1.a). Con esta definición se procura arrojar claridad sobre un concepto ciertamente esquivo, como es el de paisaje, sobre el que concurren visiones y concepciones variadas, así como metodologías científicas diversas en relación a su análisis y gestión. En cualquier caso, los estados firmantes de la Convención se comprometen a integrar el paisaje en las políticas de ordenación territorial, así como a trabajar en aras de una mayor sensibilización, comprensión y aprecio de los paisajes europeos. Cabe señalar que la incorporación de lo dictado por la Convención de Florencia en nuestro ordenamiento jurídico se produce, fundamentalmente, a través de las normativas de las Comunidades Autónomas. En este sentido, se observa en la actualidad cierta divergencia entre comunidades, e importantes dificultades, conceptuales y prácticas, para ubicar el paisaje en un marco normativo unitario. Así, mientras algunas comunidades han optado por introducir el paisaje en sus legislaciones sobre patrimonio, en otras se están desarrollando leyes propias sobre la materia. Con todo, este no es más que un ejemplo de cómo los nuevos patrimonios suponen siempre un reto a la hora de abordar los cada vez más diversos aspectos implicados en su gestión, cuya superación requiere más que nunca planteamientos y equipos multidisciplinares.

Existen, además de las señaladas, otras Convenciones y Recomendaciones de interés, como la Convención de Delfos de 1985, sobre las infracciones que afecten a los bienes culturales, que España no ha firmado; la recomendación relativa a Medidas para prevenir los daños causados por catástrofes, de 1986; o la Recomendación sobre Arqueología Industrial de 1979. De un modo u otro, todas ellas han ido calando en los modos y prácticas de protección y conservación de los bienes culturales actuales.

Volviendo a los estamentos supranacionales toca referimos, si bien brevemente, a la Unión Europea. Es común señalar que el derecho comunitario y la Unión Europea ha dedicado muy poca atención a la cultura en general y al patrimonio cultural en particular. Se suele justificar en el origen fundamentalmente económico de la Unión, anteriormente denominada Comunidad Económica Europea, o en la interpretación de que el Tratado de Roma de 1957 dejaba al margen esta cuestión por entender que la cultura constituía una expresión profunda de la identidad nacional sobre la que no debía interferirse. Lo cierto es que en el Tratado de Roma la referencia más clara a la cultura se encontraba en el art. 36, que fijaba algunas prohibiciones a la libre circulación de mercancías, y entre ellas a los objetos del patrimonio histórico y arqueológico.

Distinto fue el interés reflejado por el Tratado de Maastricht, de 1992, cuyo art. 128 hacía una referencia expresa al «patrimonio cultural común» (art. 128.1), señalando entre sus objetivos *«...la mejora del conocimiento y la difusión de la cultura y la historia de los pueblos europeos;* [y] *la conser-*

vación y protección del patrimonio cultural de importancia europea» (art. 128.2). A partir de entonces la UE puso en marcha importantes programas culturales (Rafael, Cultura 2000, Caleidoscopio, Ariane...), que han colaborado al mantenimiento del patrimonio cultural a partir, fundamentalmente, de ayudas a proyectos en muchos casos ligados al desarrollo turístico y local de determinadas regiones.

Textos y documentos de consulta recomendados

Para este capítulo se hace imprescindible la lectura de la Ley de Patrimonio Histórico Español, así como la consulta de las leyes autonómicas sobre la materia. De la misma forma, es más que conveniente la consulta del resto de textos normativos abordados.

Bibliografía comentada

ALEGRE ÁVILA, J.M., *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico*, vol. I y II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994. Como los anteriores, un texto fundamental para adentrarse en el estudio jurídico del patrimonio cultural en España.

BARRERO RODRÍGUEZ, C., *La ordenación jurídica del patrimonio histórico.* Madrid, Civitas, 1990. Detallado trabajo sobre la evolución del concepto y naturaleza jurídica del patrimonio histórico desde el siglo XVIII hasta la Ley de Patrimonio Histórico Español. . Sigue siendo básico para introducirse en el estudio de las ciencias jurídicas sobre el patrimonio cultural.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J., *Estudios sobre el derecho del patrimonio histórico,* Madrid, Colegio de Registradores de la Propiedad, 2008. Compendio de estudios sobre la legislación y administración del patrimonio cultural. De consulta indispensable para entender y profundizar en las claves fundamentales de la evolución jurídica sobre la materia. Incluye un amplio apartado dedicado a la Ley de Patrimonio Histórico Español y a su posible reforma.

PRIETO DE PEDRO, J., «Patrimonio cultural, dualismo competencial y comunicación cultural en la Constitución», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* Nº 48, 2004, pp. 72-82. Detallado trabajo sobre la división competencial entre Estado y CCAA en materia de cultura y patrimonio cultural.

PRIETO DE PEDRO, J., *Cultura, culturas y Constitución,* Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004. Completísimo estudio sobre el con-

cepto de cultura adoptado por la constitución española y sus repercusiones jurídicas.

Otra bibliografía

AGUDO GONZÁLEZ, J., «Paisaje y gestión del territorio», *Revista jurídica. Universidad Autónoma de Madrid*, n. 15, 2007, pp. 197-237.

ALONSO IBÁÑEZ, M. R., «Patrimonio Industrial. Notas a su insatisfactoria protección jurídica», *Patrimonio cultural y derecho*, n. 3, 1999, págs. 257-262

ALTED VIGIL, A. *Política del nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*, Madrid, Dir. Gral. de Bellas Artes Archivos y Bibliotecas. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1984.

BALLART, HERNÁNDEZ, J. y JUAN Y TRESSERRAS, J., *La gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, 2005.

BOLAÑOS, M., *Historia de los museos en España*. Gijón, Trea, 1997.

CAPEL, H., *El patrimonio: la construcción del pasado y del futuro*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2014

FERNÁNDEZ DE GATTA SÁNCHEZ, D., «El régimen jurídico de protección del Patrimonio Histórico en la legislación autonómica», *Patrimonio cultural y derecho*, n 3, 1999, págs. 33-86

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, T. R., «La legislación española sobre el Patrimonio Histórico-Artístico. Balance de la situación de cara a su reforma», *Revista de Derecho Urbanístico*, n. 60, 1978.

GARCÍA DE ENTERRÍA, E., «Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural», *Revista española de Derecho administrativo*, n. 39, 1983, págs. 575-591.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J., «El régimen jurídico de los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal conforme a la Constitución española», *Patrimonio cultural y derecho*, n. 3, 1999, págs. 179-200

GÓMEZ MENDOZA, J., «Del patrimonio paisaje a los paisajes patrimonio», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 2013, vol. 59/1, pp. 5-20.

GONZÁLEZ-UBEDA RICO, G., *Aspectos jurídicos de la protección del patrimonio histórico-artístico y cultura*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1981.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., *El Patrimonio Cultural. La Memoria Recuperada*, Gijón, Trea, 2002.

MADERUELO, J. (Dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, CEDAN, Adaba, 2006.

MARTÍNEZ SANMANTÍN, L.P., «La tutela legal del Patrimonio Cultural Inmaterial en España: valoración y perspectivas», *Revista de Sociales y Jurídicas*, 7, 2011, pp. 123-150.

MORENO DE BARREDA (Dir.), *El Patrimonio Cultural en el Consejo de Europa. Textos, concepto y concordancias.* Madrid, BOE, 1999.

PARDO ABAD, C.J., *El patrimonio industrial en España. Paisajes, lugares y elementos singulares.* Madrid, Akal, 2016.

PIA TIMÓN, M y FOMINAYA M.D., «Resumen del Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 14, 2012, pp. 29-44.

PIA TIMÓN, M., «Definición, características y ámbitos de manifestación del patrimonio cultural inmaterial», en Miguel Ángel Álvarez Areces (Coord.), *Patrimonio inmaterial e intangible de la industria: artefactos, objetos, saberes y memoria de la industria*, Gijón, Centro de Iniciativas Culturales y Sociales, CICEES, 2012, pp. 21-26.

QUEROL, M. A., *Manual de gestión del patrimonio cultural,* Madrid, Akal, 2010.

Tema 8

LAS REFLEXIONES SOBRE LA RESTAURACIÓN MODERNA

Esquema de contenidos

1. Introducción.
2. La restauración tras la Segunda Guerra Mundial.
    2.1. La reconstrucción en Italia.
    2.2. El "restauro crítico".
    2.3. La Teoría de la Restauración de Cesare Brandi.
    2.4. Cartas y documentos.
        2.4.1. La Carta de Venecia (1964).
        2.4.2. La Carta Italiana del Restauro (1972).
3. La restauración en la España: de la posguerra al periodo democrático.
    3.1. La Dirección General de Regiones Devastadas: reconstrucción y restauración.
    3.2. La expansión desarrollista.
4. Nuevos criterios en la restauración monumental.
5. La autenticidad como premisa.
6. La complejidad de la restauración moderna en los bienes muebles.

1. Introducción

La magnitud del desastre que ocasionó la Guerra Civil española, y luego la II Guerra Mundial en Europa, hizo inviable la aplicación de los postulados de la "restauración científica" codificada por Gustavo Giovannoni. Ni la autoridad de la Carta de Atenas de 1931 ni los preceptos propuestos en la Carta del Restauro italiana de 1932 pudieron hacer frente al panorama de destrucción que sufrieron la mayor parte de las ciudades europeas, muchas de ellas prácticamente aniquiladas. Pese a que en algunos casos, como en Italia, se siguió una práctica puesta ya en marcha durante la I Guerra Mundial de desmontar ciertos monumentos o protegerlos in situ hasta el final de la guerra, no se pudo impedir que las explosiones de los bombardeos destruyeran importantes monumentos.

En el ámbito de los bienes muebles las pérdidas fueron igualmente incalculables, no sólo por los conflictos sino también por el pillaje y el expolio derivados de ellos. A comienzos del siglo xx la restauración de los bienes muebles había avanzado de forma decisiva en talleres y laboratorios especializados, lugares que estaban aplicando sistemáticamente los nuevos descubrimientos científicos desarrollados a lo largo de la centuria anterior. Las investigaciones sobre el color de M. E. Chevreul y las lecciones de física y química aplicadas a las Bellas Artes que publicó L. Pasteur durante la década de los sesenta del siglo xix se unieron a los avances ópticos y la utilización de un nuevo instrumental en los talleres restauradores, como el microscopio, a los que se sumó el empleo de la fotografía, la invención en 1895 de los *rayos x* o la radiografía, más tarde, en 1913, los rayos ultravioletas y, finalmente, los infrarrojos y ultrasonidos. Paulatinamente se fue penetrando en el interior de la obra, y salieron a la luz detalles no visibles, como texturas, huellas, estratos, dibujos subyacentes, superposiciones, correcciones etc.

El resultado de todos estos avances será un mayor control y análisis en el proceso restaurador. Se siguieron utilizando los mismos procedimientos, como el traslado, las consolidaciones, engatillados y trasposiciones, pero evidentemente más perfeccionados por las aportaciones técnicas y científicas. Por otro lado, los museos dejaron de ser meros depósitos de cuadros al sumar en sus organigramas un departamento de restauración, así como las figuras del conservador y el restaurador; sin embargo a comienzos del siglo xx la polémica entre los defensores de una mínima intervención, contrarios a las limpiezas agresivas que eliminaban la pátina, frente a los partidarios de las reconstrucciones, repintes y reintegraciones continuaron. Estos criterios antagónicos no se resolverán hasta bien entrado el siglo xx.

2. La restauración tras la Segunda Guerra Mundial

En la ingente reconstrucción de la posguerra se comprobó que era imposible la puesta en práctica de aquella filosofía tan comedida y respetuosa con el monumento como la enunciada por el método científico-filológico. Ante la reconstrucción, tan necesaria como difícil y lenta, se aconsejó no dejar las ruinas en abandono o a la intemperie, sobre todo en ciertos ámbitos y ciudades que, al quedar arrasados, hubo que afrontarla con una fórmula integral, como fue el caso del centro histórico de Varsovia, rehecho íntegramente, tal y como había sido.

En Alemania, por el contrario, la reconstrucción no tuvo en cuenta el modelo histórico y tradicional de sus ciudades y se reedificó siguiendo las pautas arquitectónicas y urbanísticas del Movimiento Moderno, como ocurrió en Berlín, en cuyo reformado urbanismo actuaron las grandes figuras del movimiento, como Le Corbusier, Walter Gropius, Oscar Niemeyer y Alvar Aalto, entre otros. En otras ciudades alemanas se consiguió una recupera-



Dresde (1910).





Dresde después de los bombardeos.

ción íntegra de ciertos monumentos, como en las reconstrucciones de la Pinacoteca, la Gliptoteca y la iglesia de San Bonifacio de Munich, que estaban a medio camino entre la renovación y la consolidación de lo que quedaba. Las ciudades alemanas que quedaron tras el telón de acero sí intentaron reconstruir sus viejos cascos históricos. El ejemplo más significativo es el conjunto monumental de Dresde, cuyos trabajos de reconstrucción paralizados durante décadas se reiniciaron tras la reunificación alemana.

En Inglaterra, más que una reconstrucción se incentivó la catalogación de los edificios históricos a través de una leyes de planificación (1944, 1957 y 1967) que obligaban a un exhaustivo inventario con vistas a una política de protección y reconstrucción. En Francia, sin embargo, se recuperó parte del patrimonio monumental a través de una restauración que seguía el método científico, aplicado a algunas catedrales destruidas.

Las intervenciones medievalizantes fueron generalizadas en toda Europa, quizá debido a la importancia que el historicismo del siglo XIX y sus prolongaciones tuvieron en la arquitectura. Fue también el caso de Portugal, país que en su posición neutral no se vio afectado por la destrucción bélica. Su postura restauradora será similar al sentido patrimonialista español, fundamentalmente patriótico. Con el Estado Novo y la dictadura salazarista se antepuso el valor simbólico del monumento a la veracidad histórica. Los monumentos nacionales, especialmente palacios y castillos –como Queluz, Sintra, Guimaraes, la fortaleza de Valença o la catedral de Braga–, son restaurados según una manifiesta depuración estilística, para devolverlos a su belleza primitiva y pudiera influir en la educación de las generaciones futuras (VVAA, 2012, 170-177).

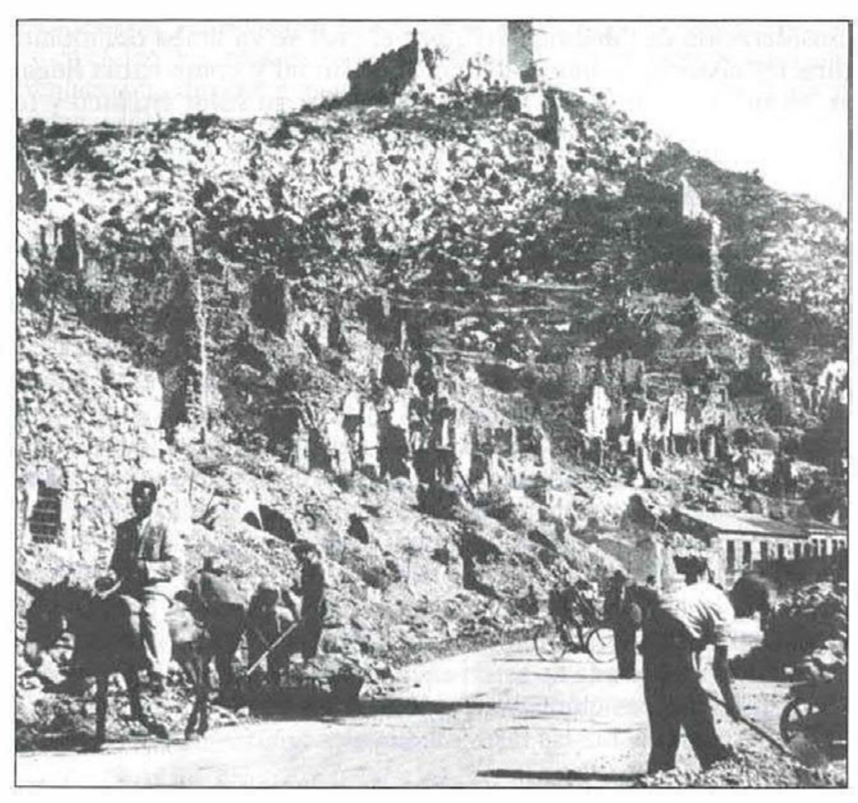
2.1. La reconstrucción en Italia

En Italia el proceso de reconstrucción iniciado en 1945 estuvo acompañado de un debate metodológico sobre la restauración monumental que revitalizó la reflexión en torno a la práctica y la teoría, consiguiendo una "refundación de la disciplina" (González-Varas, 1999). Italia seguía siendo la nación puntera en la práctica, seguía estando a la vanguardia en la teoría restauradora y se convertiría en una de las primeras en poner en práctica las leyes de tutela sobre el patrimonio. Una de las razones de esta primacía se encuentra en la fundación en 1931 del Regio Istituto Nazionale del Restauro, el origen más inmediato del importantísimo Instituto Centrale del Restauro (ICR) creado por Giulio Carlo Argan y Cesare Brandi en 1939. Los cometidos del ICR fueron supervisar y controlar las restauraciones de las obras artísticas y antigüedades, especialmente las restauraciones

monumentales; desarrollar investigaciones científicas encaminadas a perfeccionar y unificar los métodos de actuación; estudiar medios y recursos técnicos para una mejor conservación; informar y divulgar cualquier trabajo de restauración y, por último, impartir enseñanzas de restauración. La labor del ICR ayudó a asegurar jurídicamente la profesión de restaurador, sobre todo a partir de 1943 cuando concedió diplomas finales de estudios.

No obstante, hasta esa fecha y durante la década de los años treinta, también se aplicaron directrices radicales en la recuperación de los monumentos de la Antigüedad. La ideología fascista siguió un programa de "liberación" cuya mecánica ya conocida desde el siglo XIX era aislar el edificio y eliminar su entorno, casi siempre el caserío medieval. El mismo Mussolini señaló que los edificios de la Antigüedad pagana debían "sobresalir por su propia soledad" y convertirse "en centros de recogimiento y meditación sobre el pasado glorioso y el presente nacional" (García Cuetos, 2012).

En función de la gravedad de los daños –en gran parte producidos por los bombardeos de los aliados–, los italianos optaron por diversos métodos



Vista de la ciudad de Montecasino tras los bombardeos aliados de 1943.

de restauración a cargo de una gran diversidad de arquitectos y según las zonas geográficas, pero siempre basándose en un amplio apoyo documental y en la búsqueda del estado original previo a los bombardeos. Cuando los daños no eran muy graves se optó por la reconstrucción del monumento, en otros casos se reconstruyó de forma simplificada si el edificio estaba con mayor deterioro; llegó a practicarse la anastilosis, a pesar de que muchas piezas se dañaron de modo irreversible; aunque en general si la destrucción era completa se renunció a la reconstrucción, con ciertas excepciones como ocurrió en la reconstrucción mimética de la abadía de Montecasino en Nápoles. No se siguió la práctica de la conservación de ruinas como valor testimonial. Muchas intervenciones fueron polémicas por su radicalidad, pues no se adaptaron a los métodos propuestos por la Carta de Atenas. En otras palabras, se destruyeron los principios de la restauración filológica o científica, pero las circunstancias exigieron una reconstrucción rápida, urgente y "creativa" para recuperar la riqueza monumental de las ciudades y las formas originales, dentro de un contexto social y político que exigía el "*cómo era y dónde estaba*". Hubo que reconstruir para evitar las ruinas y hubo que ayudarse de la fantasía y las hipótesis, con lo cual las teorías de Giovannoni entraron en crisis. Frente a la consideración de "documento", por el cual se valoraba del monumento su carácter histórico e implicaba conservarlo tal y como había llegado, es decir, en ruinas, se impuso otra consideración: su valor artístico y formal. La reconstrucción posbélica sacó a la luz tendencias y criterios que, en el fondo, nunca habían desaparecido y que se habían desarrollado también durante la época fascista (García Cuetos, 2010).

Entre los ejemplos de reconstrucción según formas simplificadas destaca la cubierta del templo Malatestiano en Rímini, obra de Leon Battista Alberti, en el que las explosiones de las bombas dañaron además la fachada, el pronaos y un ábside. La reconstrucción *in pristino* fue habitual, como el proyecto integral del teatro de la Scala de Milán y en el que se utilizó cemento armado. En caso del puente de Santa Trinità en Florencia, se rehízo en su forma prístina y según las técnicas antiguas, con la intención de recuperar la versión más original posible, al igual que ocurrió en otros puentes de la ciudad de Verona, reconstruyéndose incluso los añadidos por ser considerados referentes imprescindibles para la perspectiva de la ciudad. En la ciudad medieval de Viterbo, sin embargo, no se reconstruyeron numerosos edificios e iglesias barrocas con el objetivo de potenciar la imagen medieval de la villa. Esta revalorización de las construcciones medievales determinó en otras zonas de Italia la no intervención ni la restauración de estructuras y decoraciones barrocas que habían sido dañadas por los bombardeos, con el objetivo de sacar a la luz las fases medievales.

Paralelamente a esta confrontación de soluciones en Italia, se produjo un debate en los años cincuenta en el que, voces autorizadas, defendieron el

"no método", la total imposibilidad de la existencia de un método universal y permanente en la restauración monumental (Rivera Blanco, 2015).

2.2. *El "restauro crítico"*

En este contexto de reconstrucción posbélica y dada la ineficacia de la restauración científica surge la **"restauración crítica"** precedida de una reflexión teórica que, imbuida de la estética neoidealista de Benedetto Croce, dará primacía al valor artístico del monumento. El nuevo método será abanderado por **Roberto Pane** y **Renato Bonelli** a partir de 1944-1945 y serán los primeros en tomar conciencia de que el monumento a tutelar y restaurar tiene carácter de obra de arte.

A partir de 1944 Roberto Pane formula en una serie de artículos la teoría de la restauración crítica. Renato Bonelli por su parte profundiza en el tema en un artículo publicado años después, en 1955, con el título "*Daños de la guerra, reconstrucción de monumentos y revisión de la teoría del restauro arquitectónico*", y en el que desgrana una serie de principios. El primero de ellos supone un enfrentamiento directo al método científico-filológico al asegurar que no se puede prescindir del proceso crítico a la hora de restaurar, puesto que se tiene que asumir la iniciativa y la responsabilidad de una intervención dirigida a reintegrar la forma, con el fin de acrecentar el propio valor del monumento. El verdadero valor del monumento reside en su realidad artística, en su carácter de artisticidad y no sólo en su carácter documental. Dicho de otro modo, se antepone el carácter artístico de la obra de arte al carácter documental, unificando restauración con estética. La preeminencia del valor artístico hará que no sea posible conservar todas las huellas del tiempo, todas las fases a través de las cuales se ha ido configurando el monumento, pues se estaría confundiendo la belleza con el documento. La obra de arte, el monumento, es historia y no crónica y es, ante todo, una obra de arte y los valores expresivos que conlleva, los valores artísticos en definitiva, son los que deben recuperarse a través de un proceso crítico que comporta un acto creativo.

En palabras de Bonelli, es la importancia de la potencia expresiva de un edificio lo que debe preocupar al restaurador y no:

> "*El significado y la importancia que esta arquitectura pueda tener como testimonio de una época, como forma de un edificio de un tiempo determinado, como ejemplificación de un estilo,* (que) *se convierten en entidades menores*".

La búsqueda de esa potencia expresiva del monumento tendrá varias consecuencias ideológicas. En primer lugar que la intervención restauradora

exige un "juicio crítico" como instrumento para reconocer los valores expresivos que confieren al monumento la cualidad artística. No se trata sólo de asegurar su permanencia, sino de recuperar la obra de arte, su integridad, de liberarla y conseguir la verdadera forma. Y ello conlleva un proceso creativo, una acción creadora, tal y como escribe Bonelli:

> *"El proceso crítico se ve obligado a valerse de la fantasía para recomponer las partes que faltan o reproducir aquellas escondidas y finalmente reencontrar la unidad total de la obra. En tal caso, la fantasía evocadora resulta productiva y se realiza el primer paso para integrar el proceso crítico con la creación artística".*

Así pues, la restauración es una dialéctica entre el proceso crítico y el acto creativo. Las consecuencias son también de orden metodológico y en clara contradicción con el método científico: en la búsqueda de los valores expresivos y en el intento de reintegrar la imagen de la obra de arte se puede exigir la eliminación de superposiciones y añadidos aunque tengan un valor testimonial. Además, para conseguir la imagen auténtica se legitima la reconstrucción completando las partes que falten.

Ahora bien, la restauración crítica no es tan permisiva, plantea límites en las reconstrucciones, pues el acto creador del artista es irrepetible. Bonelli indica que sólo debe restaurarse aquellos objetos en los que se reconoce la cualidad artística y reniega de la "reconstrucción estilística", especialmente:

> *"Cuando las destrucciones hayan sido tan graves hasta el punto de haber mutilado o destruido la imagen, es absolutamente imposible recuperar el monumento; no se puede reproducir".*

Cuando se ha perdido el valor del arte y sólo hay ruina conviene, no obstante, conservar el fragmento de la obra en su integridad parcial, como valor documental y arqueológico, como documento testimonial, mediante pequeñas intervenciones de consolidación.

2.3. La Teoría de la Restauración de Cesare Brandi

Dentro del "restauro crítico" el representante que ocupa un lugar privilegiado es **Cesare Brandi (1906-1986)**, el fundador junto con Giulio Carlo Argan del Istituto Centrale del Restauro en Roma. Se trata, como se ha dicho, de una institución que intentó unificar los criterios de la restauración y formar restauradores. Brandi fue su director hasta 1961. Con una amplia formación en muchas disciplinas, como la estética, la teoría, la crítica y la historia del arte, sus planteamientos teóricos sobre restauración se iniciaron

en una conferencia pronunciada en Roma en 1948 con el título de "Il fondamento teorico del Restauro", conferencia que sería presentada al público en una importante publicación, el *Bollettino* del ICR. Sin embargo, su teoría quedaría fijada en 1963 con su libro *Teoria del Restauro*, cuyos principios se codificaron en la Carta Italiana del Restauro de 1972, textos ambos que hoy todavía son puntos de referencia para la restauración.

Su teoría se inicia con una reflexión en torno al concepto de restauración y para entenderla es necesario previamente que la obra de arte tenga el reconocimiento como tal. Es decir, sigue las bases de Pane y Bonelli al dar importancia al valor artístico del monumento, por encima de sus valores históricos o documentales. Una vez afirmado este principio, evidencia:

> *"La relación inescindible que se produce entre la restauración y la obra de arte, en cuanto que la obra de arte condiciona la restauración pero no al contrario".*

Para Brandi toda obra de arte conlleva una doble valoración, se ofrece con una bipolaridad que son dos exigencias producto de la actividad humana: la "instancia histórica" y la "instancia estética". La instancia histórica "*concierne como producto humano realizado en un cierto tiempo y lugar, y que se encuentra en un cierto tiempo y lugar*". Desde esta instancia, Brandi defiende los elementos añadidos que se han incorporado a la obra de arte, puesto que son también testimonios documentales e históricos; pero diferencia los añadidos que amplían o completan la obra original de las reconstrucciones sufridas, de forma ripristina, atacando fuertemente la restauración en estilo de Viollet-le Duc. La instancia estética "*corresponde al hecho básico de la calidad de lo artístico por la que la obra es obra de arte*". Este parámetro le sirve al teórico italiano para discernir que elementos añadidos se contraponen a la autenticidad artística del monumento, por lo que si no singularizan la artisticidad, deben ser eliminados. Por la misma razón, las reconstrucciones o copias sufridas en el monumento no deben justificarse si conllevan una falsedad histórica o estética.

Ambas instancias representan la dialéctica de la restauración. El hecho de reconocer la restauración en relación directa con el reconocimiento de la obra de arte en cuanto a tal, le permite dar una definición de la disciplina:

> *"La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro".*

La prioridad en la restauración es la consistencia física de la obra de arte, el aspecto artístico, y debe "*tener necesariamente prioridad porque representa el lugar mismo de la manifestación de la imagen, asegura la transmisión de la imagen al futuro, garantiza en definitiva su percepción de la conciencia humana*". Por lo tanto, el objetivo esencial de la restauración debe:

"Dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación posible o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo".

Este axioma le lleva a profundizar sobre la materia de la obra de arte, pues a través de la materia se transmite la obra de arte y la restauración se efectúa sobre la materia. Nos dice que la materia representa simultáneamente el tiempo y el lugar de la intervención restauradora y se define como "estructura" y "aspecto", dos funciones fundamentales de la obra de arte. En una pintura sobre tabla, la pintura es la materia como aspecto, mientras que la tabla sería la materia como estructura. En el caso de la arquitectura o de un edificio derribado que se preste a una reconstrucción, la estructura exige que sea asegurada o intervenida para no alterar el aspecto, la superficie externa. Brandi aseguraba que:

"Muchos errores funestos y destructivos se han derivado precisamente del hecho de no haber sido estudiada la obra de arte en su bipolaridad de aspecto y estructura".

Analizada esta bipolaridad, Brandi pasa a ocuparse de la unidad de la obra de arte, pues la clave de la restauración y la regulación de la praxis del restaurador son, como se ha indicado, "*el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte*". Para conseguir esta unidad da una serie de principios para la restauración. El primer principio se refiere a la reintegración:

"Que debe ser reconocible siempre con facilidad: pero sin que por esto haya que llegar a romper esa unidad que precisamente se debe reconstruir. Por ello, la reintegración deberá ser invisible desde la distancia a la que la obra de arte ha de contemplarse, pero inmediatamente reconocible, y sin necesidad de instrumentos especiales, en cuanto se acceda a una visión apenas más próxima".

El segundo principio se refiere a la materia que:

"Es insustituible únicamente donde colabore directamente a la figuración de la imagen, es decir, en cuanto al aspecto, pero no tanto en cuanto a estructura".

Y por último recalca que cualquier intervención de restauración no debe:

"Hacer imposibles eventuales intervenciones futuras, antes al contrario las facilite".

Otro asunto de la metodología brandiana es la relación de la obra de arte con el tiempo. Si bien el imperativo de la instancia estética es reconstruir la unidad potencial, la instancia histórica obliga a considerar la obra de arte con el tiempo histórico y distingue tres momentos. El primero como duración (o formulación, es un primer tiempo mientras la obra se está creando; desde

que la empieza hasta que la termina el autor), el segundo como intervalo, en la que la obra se carga de historia (desde que la termina el autor hasta que el espectador la reconoce y la considera) y, por último, como instante, el momento en que tiene lugar la restauración (el momento presente). Establecer con claridad estos distintos momentos es un proceso necesario a la hora de restaurar, ya que es necesario definir en cual de ellos se dan las condiciones bien para intervenir o bien para restaurar. En consecuencia, no es lícito restaurar sobre la fase del proceso, en el primer momento de génesis, pues este primer momento es irrepetible:

> *"No faltará, y de hecho no ha faltado, quien ha querido incorporar la restauración en la intima e irrepetible fase del proceso artístico. Constituye la herejía más grave de la restauración: es la restauración de la fantasía".*

Tampoco es válido hacer incidir la restauración en el segundo de tiempo, en el intervalo, es decir, "*en el lapso de tiempo entre la conclusión de la obra y el presente. Es la restauración de restitución, que pretende abolir ese lapso de tiempo*", refiriéndose a la restauración "di ripristino". En consecuencia, es el instante, el presente histórico, el único momento legítimo donde puede actuar la restauración.

El eje central de la teoría brandiana es la armonización de las dos instancias, histórica y estética, con la restauración. Se ocupa en su texto de las ruinas, en las que solo existe la opción de la consolidación y conservación de lo existente. Ahora bien, asegura que cada caso es un caso aparte, un caso a valorar y a estudiar y que la solución tendrá que venir sugerida por la instancia que tenga más importancia, sobre todo con respecto a los añadidos y reconstrucciones, pues si éstos constituyen una intromisión deformadora deben ser eliminados; por el contrario, si se integran y conforman una unidad nueva hay que conservarlos. En cuanto a la pátina propone conservarla:

> *"No es sólo admisible, sino taxativamente exigida, como ese particular oscurecimiento que la materia nueva sufre a través del tiempo y que es por tanto testimonio del que ha transcurrido".*

Un aspecto novedoso que introduce Brandi en su teoría es la declaración de la espacialidad de la obra, la necesidad de respetar y asegurar el espacio propio de la obra de arte, en sus propias palabras "*las previsiones tomadas para que sea defendida del espacio físico*". El último punto que trata resulta clave en el debate sobre la restauración y es el de la "restauración preventiva": "*es incluso más imperativa, si no más necesaria, que la de extrema urgencia, porque tiende precisamente a impedir esta última...*". De esta forma, ofrece una extensión humanista al concepto de restauración que se resume en:

> *"Cualquier medida tendente a asegurar en el futuro la conservación de la obra de arte como imagen y como materia a la que resulta*

vinculada la imagen, es igualmente un proyecto que se incluye en el concepto de restauración".

Los fundamentos de la restauración moderna, desarrollados a lo largo del siglo XX, se basan por tanto en tres grandes pilares teóricos surgidos en Italia. En primer lugar, en la "restauración científica" que propusieron los italianos Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, en segundo lugar en la formulación de la "restauración crítica" de Roberto Pane y Renato Bonelli, y en tercer lugar, en la ampliación conceptual del "método del restauro crítico" con la teoría restauradora de Cesare Brandi. Fuera del ámbito italiano destaca el belga Paul Philippot, el difusor de las teorías de Brandi en Europa, director del ICCROM hasta 1959, y docente e investigador en el ICR de Roma. En sus numerosas publicaciones insistió en el carácter cultural, histórico y estético de la práctica conservadora y restauradora que exigen una cooperación interdisciplinar entre científicos, historiadores y restauradores. Si la teoría de Brandi quedó codificada en la Carta italiana del Restauro de 1972, los argumentos de Philippot quedaron impresos en la Carta de Venecia de 1964, de la que fue uno de los coautores junto con otras personalidades europeas.

2.4. Cartas y documentos

2.4.1. La Carta de Venecia (1964)

La **Carta de Venecia** de 1964 fue un documento cuyos contenidos se debieron además, y en gran medida, a las aportaciones que en la comisión redactora realizaron Roberto Pane y el teórico, arquitecto y urbanista Piero Gazzola, uno de los restauradores más importantes de la reconstrucción posbélica en Italia y que tuvo un importantísimo papel en la reconstrucción de la ciudad de Verona.

Esta Carta es uno de los principales Documentos del siglo XX, ya que en ella se actualizan los presupuestos y directrices de la de Atenas de 1931 continuando su misma línea basada en la difusión del conocimiento. Es un documento dedicado a la restauración monumental, su denominación exacta es *Carta internacional para la Conservación y la Restauración de Monumentos y de Conjuntos histórico-artísticos.* Su principal mérito es superar el pensamiento centrado en la arquitectura histórica, en el edificio "reconocido" y aislado y llevar, la reflexión al monumento y su entorno. De este modo, culmina el pensamiento que iniciaron los restauradores del siglo XIX que lleva a contemplar el conjunto de la ciudad como Bien del Patrimonio Cultural en cuanto es el marco donde se desarrollan las relaciones humanas.

La Carta de Venecia surgió de las conclusiones finales del II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de los Monumentos Históricos; se trata de un congreso de enorme interés pues de allí también surgió la fundación del ICOMOS, siglas del equivalente castellano Consejo Internacional de Monumentos y Sitios.

El documento es un texto breve en el que se establecen unos principios generales pensando en una aplicación internacional, pero abiertos a que cada país los tengan en cuenta dentro de su propia cultura Las ideas principales son: fundamentar el significado del Patrimonio en el mensaje espiritual que transmiten las obras monumentales; considerar patrimonio común la aportación de cada pueblo y establecer la responsabilidad de transmitirla en toda su autenticidad y atención a la diversidad cultural para evitar la homogenización.

Se desarrolla en 16 artículos en los que se tratan diversos temas: la definición de Monumento y la finalidad de la conservación que ha de estar dirigida a "salvaguardar tanto la obra de arte como el testimonio histórico". La conservación de los monumentos que ha de basarse "ante todo en un mantenimiento sistemático". Se admite la restauración con carácter excepcional. Sobre los ambientes monumentales dice que "deben ser objeto de cuidados especiales a fin de salvaguardar su integridad y asegurar su saneamiento, su utilización y su valoración". Para las excavaciones puntualiza que deben efectuarse con "normas científicas y con la "recomendación que define los principios internacionales que deben ser aplicados en materia de excavaciones arqueológicas", adoptada por la UNESCO en 1956. El último apartado con un solo artículo, trata sobre los documentos y publicación, especifica que "los trabajos de conservación, de restauración y de excavación estarán siempre acompañados por una documentación precisa, constituida por informes analíticos y críticos ilustrados con dibujos y fotografías". A continuación añade "esta documentación se depositará en los archivos de un organismo público y estará a disposición de los investigadores; se recomienda igualmente su publicación".

La Carta de Venecia es claramente una normativa nacida en plena transición, es decir, en un momento en que se estaba ensayando la metodología del "restauro crítico", pero en un contexto en el que todavía seguían vigentes las recomendaciones de la inaplicable Carta de Atenas de 1931. El cometido de la Carta de Venecia fue precisamente dar continuidad a la anterior, así como actualizar, renovar, profundizar y ampliar los contenidos de la de Atenas, conforme a la evolución de la restauración monumental. En su prólogo parte de la afirmación de que "las obras monumentales de los pueblos" deben ser consideradas como "patrimonio común" y es la humanidad la responsable de su salvaguardia y de transmitirlas "en su completa autenticidad".

Como ideas básicas de este documento deben resaltarse cuatro aspectos. En primer lugar la ampliación de la noción de monumento histórico a "ambiente monumental", es decir, que la tutela no sólo afecta al monumento histórico como creación arquitectónica aislada, sino también al ambiente urbano o paisajístico "*que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico*". Se trata de la gran aportación de la Carta de Venecia: "*la conservación de un monumento implica la de sus condiciones ambientales*". En segundo lugar, considera que la conservación y la restauración deben salvaguardar tanto la obra de arte como el testimonio histórico, en otras palabras, respeta tanto la instancia estética como la histórica. Insiste en un mantenimiento sistemático de la obra o monumento: recomienda una conservación insistente con el fin de que la restauración sea "*un proceso que debe tener un carácter excepcional*". Valora ante todo la "autenticidad", el respeto "a los elementos antiguos y las partes auténticas" y afirma que "*la restauración debe detenerse allí donde comienza la hipótesis*". En tercer lugar, al igual que la Carta de Atenas, propone recurrir a las técnicas modernas para consolidar un edificio, pero siempre y cuando las técnicas tradicionales no sirvan. En cuanto a los añadidos indica que "*deben respetarse todas las aportaciones que definan la configuración actual del monumento, sin consideración de la época a la que pertenezcan, dado que la unidad de estilo no es el fin de la restauración*", un aspecto que encaja dentro del respeto a la autenticidad del monumento. Sólo pueden eliminarse los añadidos cuando éstos ofrezcan poco interés. En el caso de ser necesario añadir un elemento, este "*debe distinguirse del conjunto arquitectónico y deberá llevar el sello de nuestra época*". En relación con las ruinas, aconseja utilizar todas las medidas necesarias para que los elementos arquitectónicos y los objetos encontrados en los trabajos de excavación se protejan y se den a conocer de forma permanente. Por último, exige que cualquier trabajo de conservación, restauración y excavación esté rigurosamente documentado con informes, dibujos y fotografías, testificando todas las fases, antes, durante y después, de los trabajos de restauración, documentos que deberán ser archivados para su consulta o bien publicados.

2.4.2. La Carta Italiana del Restauro (1972)

Otro documento, fue la **Carta del Restauro italiana de 1972**, una normativa de enorme interés –con carácter de norma de obligado cumplimiento en Italia– dada su trascendencia y repercusión en la metodología de la restauración europea. De alguna forma, supone una puesta al día de los principios lanzados por la Carta de Venecia. En la Carta del Restauro se traducen

los métodos restauradores llevados a cabo por el Istituto Centrale del Restauro (ICR) en Roma y la teoría desarrollada por Cesare Brandi, es decir, asimila el "restauro crítico". Consta de doce artículos y presenta la novedad de aplicar las operaciones de conservación y restauración a todas las obras de arte de todas las épocas, dentro de una concepción mucho más amplia, que comprende, según reza el artículo 1°, "*desde los monumentos arquitectónicos a los de pintura y escultura, aunque sean fragmentos, y desde el hallazgo paleolítico a las expresiones figurativas de las culturas populares y del arte contemporáneo*", incluyendo conjuntos arquitectónicos con valores monumentales, histórico o ambientales, en especial los centros históricos, así como las decoraciones artísticas, las colecciones, los parques y jardines.

En esta Carta del Restauro se distingue claramente entre "salvaguardia", "*cualquier medida conservadora que no implique la intervención directa sobre la obra*", que equivale a una "conservación preventiva", y la "restauración" propiamente dicha y que supone una intervención directa. Por otro lado, intenta un equilibrio entre la instancia estética y la instancia histórica, especificando que operaciones están permitidas y cuales se prohíben, siguiendo las recomendaciones de Cesare Brandi. Los doce artículos se complementan con cuatro anexos con instrucciones dedicadas a la salvaguardia y restauración de Antigüedades, la ejecución de restauraciones arquitectónicas, la restauración de pinturas y esculturas y la tutela de centros históricos. Concede, por último, una importancia relevante a la planificación por parte de los organismos oficiales que deben supervisar todo el proceso de conservación y restauración, y exige un diario de la restauración con un informe final que argumente dicho proceso al completo.

Muchas de las recomendaciones taxativas de las Cartas de Venecia (1964) y la Carta Italiana del Restauro (1972) pasarán a ser incorporadas en la nueva redacción de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985. Fue entonces cuando se tuvo en cuenta el "restauro crítico" de Roberto Pane y las teorías de Cesare Brandi.

3. La restauración en España: de la posguerra al periodo democrático

La Guerra Civil española truncó radicalmente el desarrollo teórico y las nuevas realizaciones que en materia de restauración había abanderado la figura de Torres Balbás. Hay que recordar que sus criterios, redactados durante la II República, respondían a la denominada "escuela conservadora" y rechazaban la "unidad de estilo" con la que todavía muchos arquitectos intervenían durante la década de los treinta. También conviene recordar que

la teoría de Torres Balbás resulta coetánea con la puesta en marcha de la Ley de Patrimonio histórico-artístico de 1933, una legislación que traducía una clara voluntad por la protección del patrimonio español pero que no pudo impedir el expolio de los bienes de la Iglesia y, mucho menos, las quemas y destrucciones que la situación política y social originó con los sucesos de 1931 y 1934. La ley estuvo vigente durante años, hasta la promulgación de la LPHE de 1985, pero a pesar de su modernidad no se aplicó nunca de forma ortodoxa ni pudo evitar la destrucción patrimonial que se sucedió, con la expansión desarrollista, durante las décadas de los años sesenta y setenta.

3.1. La Dirección General de Regiones Devastadas: reconstrucción y restauración

La catástrofe que para el patrimonio español supuso la Guerra Civil es comparable con la que unos años después sufriría Europa con la II Guerra Mundial. El conflicto bélico en España no sólo interrumpió la puesta en práctica de los métodos conservadores de Torres Balbás, también paralizó la labor proteccionista de la República y toda su administración. No obstante, desde el comienzo del conflicto los dos bandos intentaron demostrar una preocupación por la protección, conservación y salvaguarda del patrimonio artístico y cultural, y ello como resultado de la fuerte significación y el valor simbólico que asume el patrimonio en la dinámica bélica. El impacto de las noticias de su destrucción sirvió de propaganda para ambos bandos, convirtiendo la conservación del patrimonio en una especie de victoria moral. Mientras que el bando republicano había creado en 1933 la Junta de Incautación, Salvamento y Protección del Tesoro Artístico, que pasaría a llamarse Junta de Conservación y Protección del Tesoro Artístico, el bando nacional organizaba en 1936 la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico, así como un servicio de inspección y reconstrucción que, finalizada la guerra, se denominará Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones oficial cuyo órgano de difusión será la revista "Reconstrucción". Dependiente del Ministerio de Gobernación, será esta última institución la encargada de la reconstrucción del patrimonio arquitectónico del país hasta su desaparición en 1957. La guerra había provocado, según un informe que elaboraría más tarde, ciento cincuenta iglesias arrasadas, mil ochocientos cincuenta edificios demolidos y más de cuatro mil templos con diversos daños. Pero también es cierto, que a los destrozos bélicos hay que sumar el abandono y la pésima situación de los monumentos debidos a una "secular falta de mantenimiento" (AAVV, 2012, 109). Para el control y restauración, la Dictadura adoptó la estructura administrativa de protección creada por la república con

el mantenimiento de las figuras de arquitectos conservadores de zona, depurando a unos, manteniendo a otros y nombrando a algunos nuevos.

Las ideas y la figura de Torres Balbás se desvanecieron en 1939; encargado de la restauración de la catedral de Sigüenza unos años antes, pronto sería separado de sus funciones y reduciéndose su actividad a la labor docente. En su lugar se impondrá a Pedro Muguruza, el arquitecto restaurador del régimen franquista que, desde 1938, dirigía la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y, un año después, la Dirección General de Arquitectura. A través de su gestión se iniciaron las restauraciones de las torres mudéjares de Teruel, de la catedral de Huesca y de numerosos edificios de Toledo, como las murallas, la Puerta del Cambrón, la sinagoga del Tránsito o el Hospital de Santa Cruz.

La reconstrucción se prolongó más allá del periodo de posguerra, pues muchos trabajos se prolongaron hasta el inicio de la década de los años sesenta. Durante las primeras décadas, años cuarenta y cincuenta, fueron tres las instituciones encargadas: el Servicio de Defensa del Patrimonio, y las ya mencionadas Dirección General de Regiones Devastadas y la Dirección General de Arquitectura. Pero, paradójicamente, la legislación –recordemos, la Ley de Patrimonio histórico-artístico de 1933– continuó su vigencia, aunque lógicamente los cuadros de profesionales y técnicos cambiaron, en ocasiones, a otras figuras sin preparación adecuada y con una postura ideológica que se traducirá en las obras de restauración. Bien es cierto que al igual que ocurrió en Europa durante la II Guerra Mundial, los postulados de la restauración científica y las prácticas conservadoras no eran suficientes ni solucionaban la magnitud de las destrucciones ocurridas en numerosas ciudades españolas. Por otra parte, la autarquía, la precariedad económica y el aislamiento sufrido hicieron que las tareas de reconstrucción se realizaran con escasos medios materiales y una penosa precariedad técnica, a diferencia del resto de Europa que, años después, contaría con la ayuda económica internacional para la reconstrucción.

La consecuencia más importante de la nueva situación política fue el radical distanciamiento que se opera en España en materia de conservación y restauración. Se produjo una regresión, una vuelta atrás hacia las posturas más tradicionales, las inspiradas en la "escuela restauradora" y en la persecución de la "unidad de estilo" o el supuesto estilo originario, olvidándose las propuestas más modernas de los años treinta, las del rigor histórico que exigía el estudio y el conocimiento pormenorizado del edifico. Así, pues, este retroceso cerró los avances logrados durante la República, produciéndose lo que se ha denominado "una parálisis metodológica y teórica". Mientras que las restauraciones se acometieron al margen de la veracidad histórica, la ideología dominante marcaba profundamente la intervención en el edificio primando la propaganda del régimen a través de un lenguaje grandilocuente y una escenografía monumental. El tradicionalismo, la "unidad de estilo" y la transformación del mo-

numento o su alteración morfológica –en busca del reforzamiento de la idea imperial que debía asumir el patrimonio monumental– fueron los tres rasgos esenciales de la reconstrucción/restauración de la posguerra.

El trabajo de la Dirección General de Regiones Devastadas es muy significativo al respecto. Aunque su labor tuvo un campo de acción muy amplio –desde 1940 editó la dogmática revista *Reconstrucción*–, privilegió los intereses políticos, dando prioridad a los enclaves favoritos del régimen. La recuperación o restauración del monasterio de Yuste, iniciada en 1941, puede considerarse como uno de los puntos culminantes del régimen, encargada al arquitecto González Valcárcel, es pos de su simbología como hito de la España Imperial. Se atendió especialmente a los edificios religiosos, por haber sido pasto del furor republicano y revolucionario, y abarcó en la reconstrucción tres categorías: en primer lugar los edificios del Estado, en segundo lugar los edificios de organismos o asociaciones que desarrollaran funciones complementarias de la beneficencia estatal, y aquí se incluyeron todos los bienes de la Iglesia y, por último, la reconstrucción de localidades adoptadas por el caudillo, Francisco Franco, como fueron los pueblos de Guernica, Brunete o Belchite, o ciudades como Toledo o Teruel. En otros casos, la "reconstrucción nacional" contribuyó a nuevas poblaciones en zona rurales –que gestionó el Instituto Nacional de Colonización–, a ensanches de pueblos y nuevos proyectos de viviendas baratas, siempre desde planteamientos que respondían al discurso franquista y a los principios del Movimiento Nacional y cuya estética intentó revitalizar los estilos tradicionales españoles, mezclando nuevas categorías asociadas a la identidad nacional, como lo *vernáculo*, lo rural y popular o lo castizo, un *revivalismo* que en numerosas ocasiones desembocó en el pastiche.

Los planteamientos de las intervenciones de esta Dirección General acusaron los modelos propios de la restauración decimonónica, como la idea de derribar los coros de las naves de iglesias y catedrales. La alteración de estas últimas se inserta en un contexto complejo. Por razones de tipo político, litúrgico y estético se transformaron numerosos espacios catedralicios. Las investigaciones de García Cuetos subrayan varios factores: la imposición del nuevo ceremonial del nacional catolicismo, el poder potenciado de obispos y arzobispos y la "centralidad eucarística". Sin embargo, este fenómeno destructor sobre bienes de un enorme valor artístico (coros, trascoros y rejas) se inició en la práctica francesa del rigorismo violletiano. Y España también se sumaría en esta búsqueda de un interior gótico "limpio y unitario" desde la Restauración Alfonsina y las primeras décadas del siglo XX. El coro de la catedral de Oviedo sería uno de los primeros ejemplos, retirado por decisión del obispo titular en 1902, y dos años después el de la catedral de Palma de Mallorca (García Cuetos, 2012,66).

Además de los efectos destructivos de la Guerra Civil en el patrimonio religioso hay que sumar, pues, las imposiciones originadas por el nacional-cato-

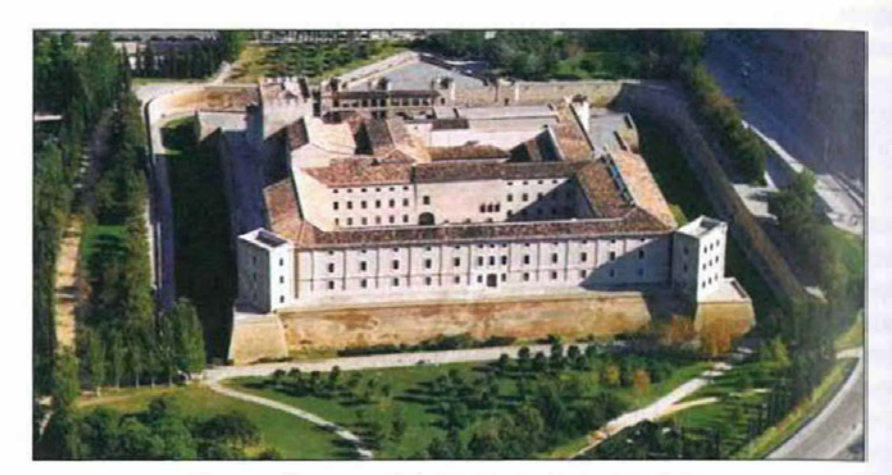
licismo de los años cuarenta –con la restauración arquitectónica del franquismo– y, con posterioridad, por el Concilio Vaticano II (1959-1965). Desde 1940 hasta 1969 desaparecieron los coros de las catedrales de Valencia, Santiago de Compostela –su coro sería traslado en parte al Monasterio de San Martín Pinario, por decisión del arzobispo en 1945–, Barcelona, Salamanca, Pamplona, Tortosa, Barbastro, Tui, Mondoñedo, Tarragona, Las Palmas y Huesca.

Otro planteamiento de intervención en las catedrales fue el de ampliarlas y terminarlas, como ocurrió en la catedral de Santander. Fue corriente la alteración morfológica de edificios con el objeto de que recobraran un nuevo aspecto, tal y como se acometió en el Alcázar de Toledo. Se favoreció el aislamiento, como ocurrió en muchos recintos amurallados, y se permitió liberar los monumentos de toda ornamentación barroca. La consideración peyorativa del arte barroco fue manifiesta. En el caso de la reconstrucción de edificios mudéjares se apoyó la recuperación del carácter original del edificio, pues era uno de los estilos "nacionales", sobre todo desde un punto de vista ideológico. Se llegó a justificar la restauración de edificios por la única razón de resaltar la fase mudéjar, como ocurrió en Zamora, Zaragoza o Toledo. En esta última ciudad, como en otras de Extremadura, González-Valcárcel abogó por el origen primitivo del muro, eliminando sistemáticamente los enlucidos, revocos y otros recubrimientos que consideraba "desfiguradores".

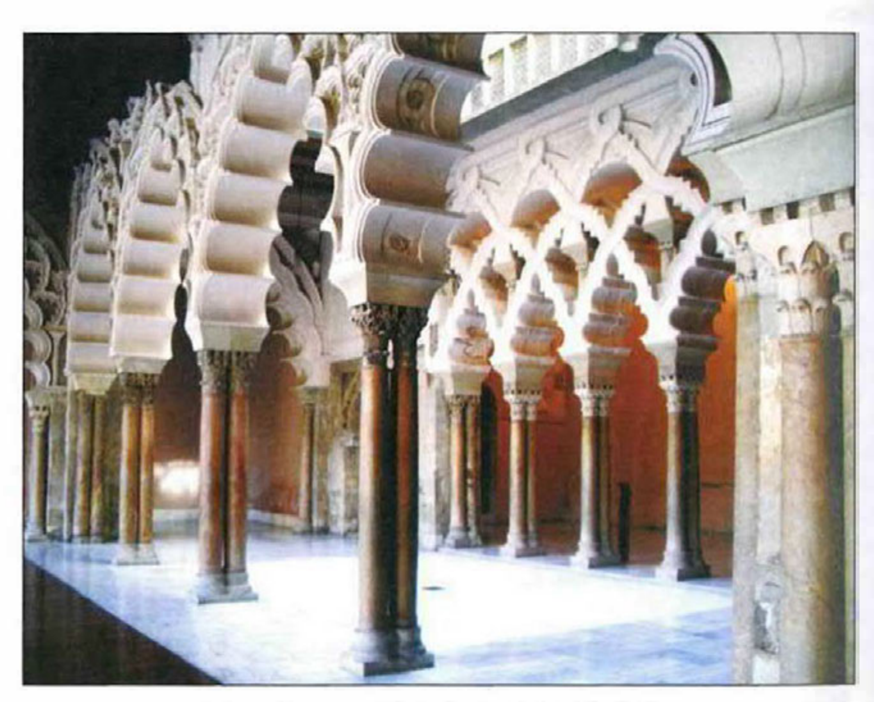
La recuperación de la Aljafería correspondió, desde 1947, al arquitecto Francisco Iñiguez Almech, cuya actuación permite comprobar como permaneció el pensamiento restaurador republicano, al mantener los métodos



La Aljafería de Zaragoza como cuartel, en 1938.



Fotografía actual del Palacio de la Aljafería.



Patio interior del Palacio de la Aljafería.

rigurosos de restauración en lo tocante a investigación, documentación y registro de todas las intervenciones. Así en el mencionado palacio taifa, aunque recuperó la estructura medieval, eliminando los añadidos decimonónicos, completó elementos desaparecidos, como capiteles o basas, con otros nuevos de reposición y de función tectónica exclusivamente. Sus criterios como restaurador son más cercanos a las teorías de Torres Balbás; también fue historiador, con un extenso elenco de artículos y libros, y fue el alma mater de la exposición de 1958, *Veinte años de restauración monumental en España*, pero al ser una figura muy ligada al régimen franquista, ha sufrido un ostracismo historiográfico. No obstante, en los últimos años se le ha reconocido como uno de los restauradores más importantes del siglo xx, desarrollando una tarea decisiva en la protección del patrimonio monumental español (Hernández, 2013).

Entre los arquitectos de la reconstrucción destacan Aurelio Gómez Millán, Antonio Delgado Roig, Félix Hernández Giménez en Sevilla, Francisco Prieto-Moreno en Granada. El caso de este último resulta interesante para entender la compleja problemática que concurre durante el franquismo en torno a la restauración. Prieto-Moreno, implicado en la zona nacional, tuteló la misma realidad monumental que antes de la guerra hiciera Torres Balbás, desde 1936 a 1978, y aunque fueron periodos de la historia correlativos, la variación en el tratamiento de los monumentos fue sustancial. En la 7ª zona, que correspondía con Murcia, Almería, Granada y Málaga, se primó la recuperación de castillos y fortalezas islámicas, especialmente las alcazabas que adquirieron un escenario monumentalizado, que queda significativamente claro en la siguiente consideración de Ordoñez Rivera: "*El cuidado puesto en el aspecto paisajístico y el afán reconstructor tiene pues un objetivo ambientacionista, dirigido a conseguir espacios saneados y por lo general relativamente indefinidos en lo estilístico, de cierto prestigio y agradables, aptos para las celebraciones oficiales, así como para el paseo, la contemplación y que sirviesen para la atracción turística y visitantes a los que poder ofrecer un elemento de interés con el que contrarrestar el penoso aspecto que presentaban otros sectores de la ciudad, ejerciendo como avanzadilla de los logros perseguidos por la reconstrucción nacional*" (VVAA, 2012, 197).

En ciudades castellanas como Ávila, Burgos o Segovia, los trabajos de restauración fueron dirigidos por Anselmo Arenillas. Algunos de estos profesionales se iniciaron en la práctica de la restauración conservacionista, pues fueron arquitectos conservadores de zona durante la república, pero las circunstancias obligaron a muchos a cambiar de rumbo y retroceder hacia fórmulas retardatarias, cayendo en "falsos históricos". Es significativo de ese cambio de postura la figura de Luis Menéndez Pidal, formado bajo la influencia metodológica de la escuela conservadora –aunque más bien dentro del método histórico-analítico de Lucca Beltrami– y que viró en un claro retroceso ideológico durante los años cuarenta al ocuparse de la restauración

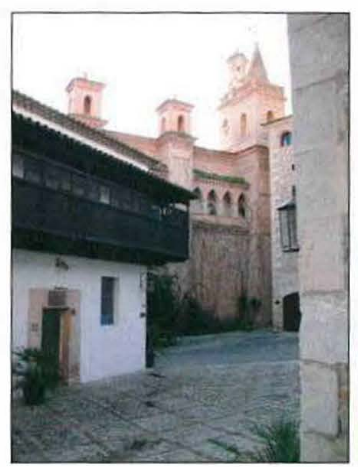
monumental de la zona noroeste peninsular. En esta misma zona y a partir de 1945 actuaría Francisco Pons-Sorolla con una enorme disparidad de criterios, oscilando entre la búsqueda de la unidad de estilo para restauraciones de arquitectura religiosa y la postura más conservacionista a la hora de tratar castillos y ruinas históricas. La medievalización fue constante en sus intervenciones, como en prácticamente todos los arquitectos del régimen, y en aras de una búsqueda de unidad estética petrificó los interiores medievales, limpiando encalados y retirando pinturas "molestas", igualmente se retiraron los coros de algunas catedrales gallegas. Pons Sorolla monumentalizó, regularizó, buscó la ambientación pintoresca de algunos conjuntos, plazas y murallas, como el aislamiento de las de Lugo. En Galicia además la construcción de pantanos ayudó a redefinir la imagen limpia y diáfana de iglesias medievales al tener que desmontarse muchos templos para trasladarlos a otros enclaves, con la consiguiente depuración, tanto del interior (tribunas, coros, retablos, pinturas murales etc.), como de su exterior.

De la misma forma Alejandro Ferrant cambió los métodos restauradores durante la difícil posguerra y aunque fue uno de los arquitectos que mayor rigor tuvo, se dedicó a la reconstrucción y consolidación de iglesias medievales de la zona catalana (Cuarta Zona: Cataluña, País Valenciano y Baleares), introduciendo técnicas y materiales contemporáneos con el fin de conseguir el estado original de los monumentos; en el maltrecho Monasterio de Poblet su aportación fue decisiva en tanto en cuanto colaboró "en una de las empresas de recuperación monumental más representativas del nuevo Estado franquista" (García Cuetos, 2010). Hay que señalar que en algunos edificios los daños del conflicto armado no fueron tan demoledores, más aún, fueron menores. Sin embargo se acometieron transformaciones radicales. Angel Ferrant culminó la fachada inacabada de la catedral de Gerona, siguiendo los planos del siglo xviii, mientras que rehízo "a lo gótico" la cubierta de la cabecera, en su supuesta forma original, reprodujo en piedra pináculos imitando el único conservado e introdujo para consolidar el hormigón armado. Igualmente en la catedral de Valencia se olvidaron los criterios de intervención mínima de 1933 al practicar transformaciones sustanciales en el espacio interior, con la consabida retirada del coro y la depuración del ornamento, unos trabajos que se continuaron no sin polémica al descubrirse elementos del primitivo templo gótico. En algunos casos, como la Seo de Urgell, donde se trasladó el coro de la nave al ábside a principios del siglo xx, las restauraciones se interrumpieron por el conflicto bélico que dañó seriamente el templo románico. Finalizada la guerra culmina su repristinación y Ángel Ferrant en 1946 redefine la silueta de la fachada con el más puro proceder violletiano. Lo mismo ocurrió en la catedral de Lérida, intervenida desde la centuria anterior, y sobre la que el arquitecto eliminará las huellas de su antiguo acuartelamiento militar, obras que se continuarán a lo largo de la década de los años cincuenta (García Cuetos, 2012, 78-94).

Resumiendo conviene repetir las conclusiones de García Cuetos sobre la restauración arquitectónica del franquismo en esta Cuarta Zona: "*la recuperación de daños de la guerra en las catedrales... no parece prioritaria y se constata en cambio la imposición del criterio de los obispos y cabildos, en muchos casos relacionada con la continuación de la tendencia a la depuración de las catedrales y siempre unida a la afirmación de la nueva liturgia del nacional-catolicismo. El desmontaje de coros asume los criterios de la Iglesia de la Restauración y preludia propuestas del Concilio Vaticano II, un proceso ininterrumpido que en España se ve potenciado por el desarrollo de los procesos de restauración de los años cuarenta y cincuenta*" (García Cuetos, 2012, 95).

A diferencia de la organización de la restauración monumental anterior de la década de los años treinta, bajo la organización republicana, se ha señalado que la mayoría de los arquitectos trabajaron de forma independiente, sin directrices y con total libertad a la hora de afrontar cualquier intervención. Algunos, como Manuel Lorente Junquera, ejemplifican esta independencia al considerar "*la restauración como la oportunidad perfecta para devolver el monumento a su situación original*", sobre todo cuando se trataba de edificaciones medievales, como ocurrió con la restauración de la catedral de Teruel, la iglesia de San Miguel de Daroca la renacentista de Barbastro, a las que limpiaron de cualquier añadido barroco, un claro reflejo de los prejuicios que triunfan hacia ciertas épocas históricas (García Cuetos, 2010).

El caso de Fernando Chueca Goitia no difiere mucho de los arquitectos restauradores citados, pues sus intervenciones, repartidas por toda la geografía española, provocaron cambios radicales, eliminación de "construcciones advenedizas", "añadidos ingratos" y "decoraciones caducas", según sus propias palabras, es decir, acometió la destrucción de todas las fases históricas del edificio para encontrar el supuesto aspecto primitivo de los edificios o, mejor dicho, un prototipo arquitectónico, con métodos y materiales contemporáneos que afectaron a fábricas antiguas de piedra, ladrillo y madera. Su radicalismo sólo se explica a través de sus comienzos profesionales: titulado en 1936 y discípulo de Torres Balbás, fue depurado por el régimen por lo que se dedica a la investigación histórica; a comienzos de los años cincuenta empieza a trabajar como ayudante de Manuel Lorente Junquera, pero para entonces ya ha publicado *Los invariantes castizos de la arquitectura española* (1947), un ensayo cuyo propósito era constatar la esencia, los elementos fijos e inmutables, las constantes y principios diferenciadores de la arquitectura hispana, el carácter y la originalidad de lo español y que resume en lo "castizo" como categoría. Sus ideas –siendo a día de hoy uno de los mejores historiadores españoles del siglo XX dedicados a la historia de la arquitectura– le llevaron a una práctica de la restauración más propia del siglo XIX que de la restauración científica del XX, manipulando las propias





Una vista del Pueblo Español de Palma de Mallorca y plano de las reproducciones.

estructuras de los monumentos, pues consideraba la tipología arquitectónica como una invariante de la tradición española. De ahí su interés por recuperar los prototipos, como hizo en la iglesia de San Caprasio en Santa Cruz de la Serós (Huesca) o en la Almunia Real de Toledo. Sus *invariantes* le acompañaron en su quehacer arquitectónico, en proyectos de nueva planta y en los que gustó de imprimir las formas y técnicas arquitectónicas tradicionales, reviviendo un neomudéjar que potenciaba aquellas invariantes castizas pero que resultaba absolutamente inventado y arbitrario. En otros casos sus nuevos proyectos deben ser calificados al menos de pintureros, como el Pueblo Español de Palma de Mallorca, realizado en los años sesenta y a comienzos del desarrollismo. Tanto este ejemplo, como el Pueblo Español de Barcelona –o como las construcciones de "idílicas aldeas medievales" en Francia– son, en opinión de Rivera Blanco, una absoluta invención carentes de cualquier autenticidad, reconstrucciones que "escenifican trastornos culturales, pues a la persecución de la recuperación de símbolos del pasado sin documentos verídicos añaden la idea de reutilización de muebles, elementos y piezas de época para recrear el espacio, pero siempre dentro de lo que es un falso histórico" (Rivera Blanco, 2015, p. 19).

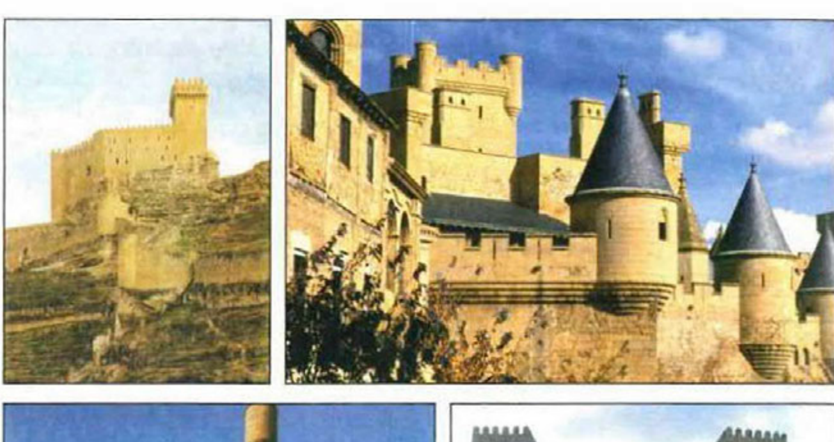
La culminación de las invariantes, concebida como el gran pastiche de todos los estilos, fue la terminación de la Catedral de la Almudena en Madrid, una fábrica proyectada por el Marqués de Cubas según intenciones neogóticas e iniciada durante el reinado de Alfonso XII. Tras más de medio siglo de abandono Chueca la terminó en 1993 y con esta obra llevaba a la práctica una frase que había dejado escrita en su ensayo de 1947:

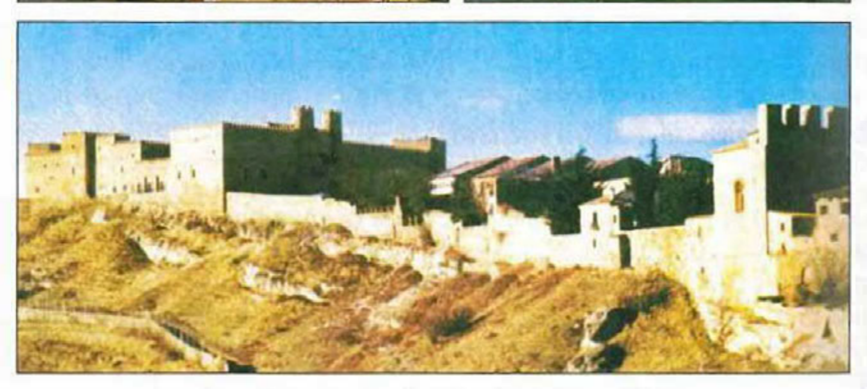
"Los monumentos arquitectónicos [...] la mayoría no son de ayer, de hoy o de mañana exclusivamente, sino de ayer, de hoy y de mañana a un mismo tiempo..."

Con todo, hay que ver ciertos aspectos positivos durante la década de la posguerra, al menos en lo que se refiere a la historiografía de la Historia del Arte. El énfasis retórico y el discurso patriótico que buscaron en el pasado y en la tradición gloriosa un modelo válido y ejemplar, tanto para las nuevas creaciones como para la reconstrucción –en un intento de encontrar nuevos patrones artísticos–, tuvieron su contrapunto en los estudios de la arquitectura y el arte hispano. Surgieron nuevas revistas y se volvieron a reeditar otras, que incluyeron aportaciones sobre el arte de los periodos históricos que mejor se identificaban con el régimen (mudéjar, plateresco, escurialense etc.). Es el caso de *Archivo Español de Arte*, *Archivo de Arte Valenciano*, *Boletín de la Real Academia de San Fernando* etc. Igualmente hubo un enriquecimiento bibliográfico de monografías dedicadas a exaltar etapas de la Historia del Arte nacional, como la obra de Manuel Gómez Moreno, *Las Águilas del Renacimiento español* (1941), la de José Camón Aznar, *La arquitectura plateresca* (1945) o la de Juan Antonio Gaya Nuño, *El arte español en sus estilos y en sus formas* (1949), amén de algunos de los volúmenes editados del *Ars Hispaniae* (VVAA, 2012, 55) y el trabajo de Prieto-Moreno sobre *Los jardines de La Alhambra* (1952).

3.2. La expansión desarrollista

El organismo de la Dirección General de Regiones Devastadas fue disuelto en 1957 y muchas de sus competencias pasaron a formar parte del Ministerio de la Vivienda. Un año después tiene lugar en Madrid la exposición *Veinte años de restauración monumental en España*, auspiciada por la Dirección General de Bellas Artes y que recapitulaba sobre la labor restaurada y realizada durante la posguerra. Para muchos historiadores es una fecha emblemática, dado que desde entonces hay un antes y un después. Una nueva etapa para el panorama español surge a comienzos de la década de los años sesenta con el abandono de la autarquía, el desarrollo industrial y la consiguiente expansión económica. Si bien la apertura al exterior fue positiva, la explosión demográfica y los flujos migratorios del campo a las ciudades tuvieron unos efectos muy negativos. De hecho, puede calificarse el periodo como el de la gran crisis del Patrimonio español, pues en esta década fueron amenazados más que nunca los conjuntos arquitectónicos. El desarrollo del turismo en unas zonas determinadas y la presión demográfica alteraron los tejidos urbanos, afectando y destruyendo en muchos casos edificios y cascos patrimoniales.



Paradores Nacionales de Alarcón, Olite y Sigüenza.

Tres son los rasgos que fluctúan en esta década en torno al patrimonio arquitectónico: la primacía de los intereses especulativos, una legislación insuficiente y una parálisis administrativa. Tampoco en este momento se produce un desarrollo teórico de la disciplina, ni España se hace eco de las propuestas metodológicas italianas. No obstante, durante la década de los años sesenta y pese al escaso control y a la falta de rigor en la restauración, desaparece el monumentalismo, típico de la posguerra.

Una actuación característica del aperturismo de los años sesenta y setenta fue la emprendida por el Ministerio de Información y Turismo con la continuación de los Paradores y Hosterías de Turismo. En esta década suponen un conjunto definido y singular pero que, recordemos, recoge la tradición inicia en 1911 con la Comisaria Regia de Turismo bajo la dirección del Marqués de la Vega-Inclán, así como del posterior Patronato Nacional de Turismo. Su objetivo fue crear una red de establecimientos hoteleros oficiales y el primer parador se inauguró en 1926 en la Sierra de Gredos –este tipo de red hotelera tuvo repercusión en Portugal, ya que durante los años 40, creó una cadena hotelera del estado conocida como "Pousadas de Portugal"–. Durante la década de los sesenta este proyecto se revitalizó con la idea de potenciar el turismo y consiguió en pocos años la inauguración de más de 15 paradores, todos en notables edificios históricos (castillos, conventos y palacios) y cuya adecuación como establecimiento hotelero siguió comportando profundas transformaciones.

En principio se trata de interesantes aportaciones en el campo del alojamiento, ya que la Red de Paradores y Albergues de Turismo –en un primer momento bajo el organigrama del Instituto Nacional de Industria y luego del Ministerio de Información y Turismo– pudo cubrir un vacío en lugares que no eran rentables para la iniciativa privada, pero que contaban con suficiente atractivo histórico-artístico o natural para el turismo; por otro parte escogió siempre monumentos que debían ser restaurados para salvarlos de la ruinas o rehabilitarlos para su nueva función hotelera. Como organismo siempre intentó, con ese reclamo arquitectónico de historia y calidad, un turismo diferente al de masas, un aspecto que consiguió, y que hoy en día sigue perviviendo al ser un alojamiento más en consonancia con el turismo cultural.

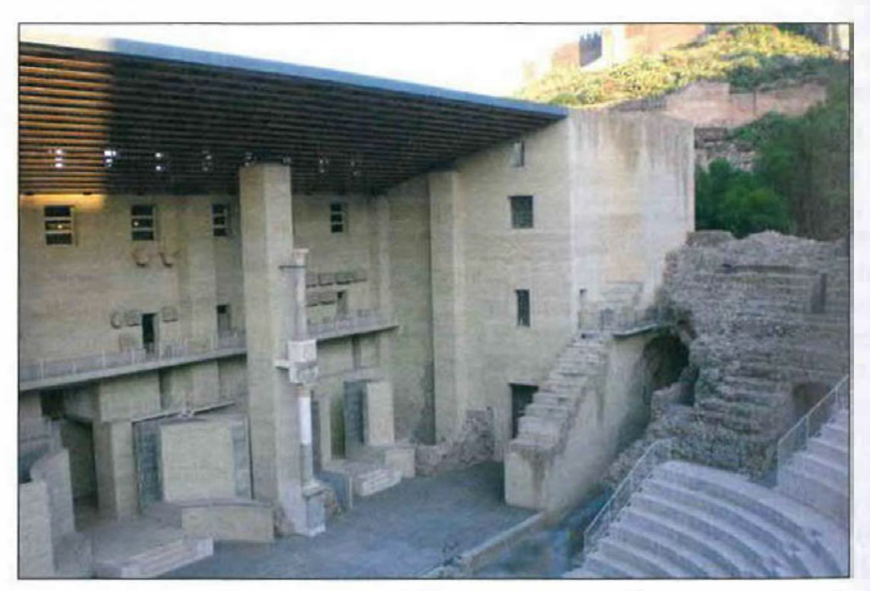
Sin embargo, son diversas las críticas que siguen viendo los estudiosos del Patrimonio en esta empresa del Ministerio de Información y Turismo. En primer lugar la propia actuación que se desarrolló sin coordinación y al margen de los organismos oficiales encargados de la conservación y protección del Patrimonio y de los programas de Bellas Artes. En segundo lugar la radicalidad y violenta alteración de muchas intervenciones, pues si bien los conventos y palacios podían adecuarse a las funciones y usos hoteleros, no fue el caso en los castillos y fortalezas (Jaén, Alarcón, Olite, Oropesa y Sigüenza). En muchos casos se valieron de historicismos decimonónicos que, como ha señalado Rivera Blanco, "no pocas veces superaba al mismo Viollet-le-Duc" rememorando "una historia esplendorosa del pasado". Se buscó más la apariencia con una escenografía pintoresca y folclorista y se ignoró el valor documental del edificio al no estudiar su realidad histórica, produciéndose sustituciones, eliminaciones, añadidos etc., llegando incluso al pastiche. Por lo tanto, aunque la idea era heredera de la Comisaría Regia, los criterios utilizados nada tuvieron que ver. Por

último, hay que señalar que esta empresa fue muy costosa y que más que un intento de atraer el turismo, que realmente estaba interesado por otros escenarios, al primar el turismo de "sol y playa", lo que subyace es otra filosofía: "*la necesidad política de realizar una propaganda del régimen hacia el exterior, labor heredada de la Dirección General de Regiones Devastadas...*".

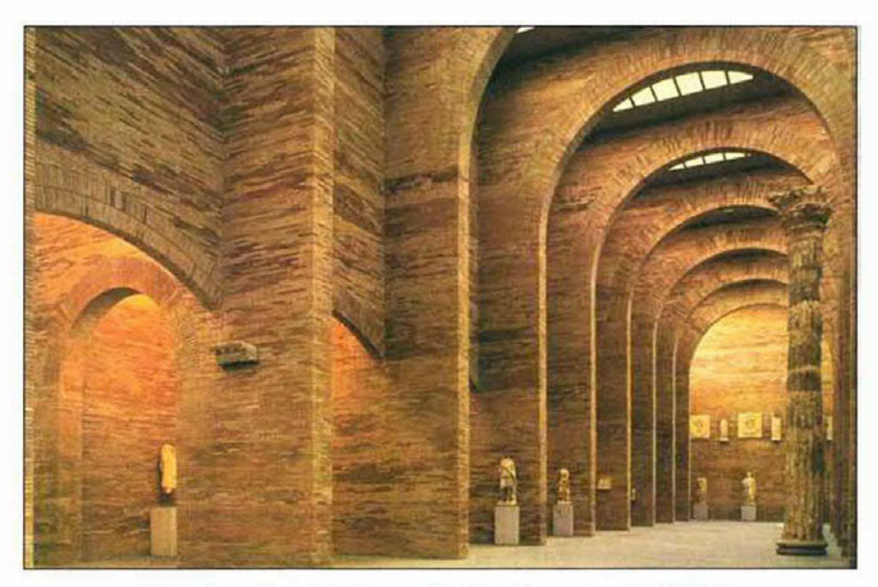
Sin embargo, fue el olvido de la conciencia de que el patrimonio era una herencia colectiva, y la indiferencia ante el mismo lo que motivó la especulación y el derribo a una escala masiva desde la década de los sesenta, dramático para la arquitectura monumental de numerosas ciudades, especialmente las costeras. Si durante algunas décadas, patrimonio y turismo, aquel turismo incipiente de la Comisaría Regia, fueron de la mano para aprovechar los recursos y poner en valor el patrimonio español, los intereses políticos y económicos primaron sobre cualquier intervención restauradora.

4. Nuevos criterios en la restauración monumental

En el periodo expansionista de la década de los sesenta no se produjo un debate en profundidad sobre la conservación y restauración monumental y los postulados de la Carta de Venecia (1964) tuvieron un eco muy re-



Teatro romano de Sagunto restaurado.



Vista interior del Museo de Arte Romano de Mérida.

lativo. Sin embargo, una nueva reflexión se produjo al hilo del movimiento postmoderno, desde la década de los años 70 hasta finales de la siguiente, y a la par que la arquitectura recuperaba un papel de vanguardia con Aldo Rossi, Charles Jencks o Ricardo Bofill, entre otros. Las tendencias, como ha estudiado y sintetizado Rivera Blanco, son varias. En Italia surgen tres posturas. La primera liderada por Marco Dezzi Bardeschi y la más conservadora, aboga por la autenticidad absoluta, respetando lo heredado. En Roma, en cambio, se continúa con la "restauración crítica" y la intervención como acto creativo. Por último, la que postula las ideas de Paolo Marconi, para quien "el falso histórico" era una obra de pleno carácter, por lo que defiende la reintegración en el estilo original, las reconstrucciones "como eran y donde eran", pues avalan la conservación del espíritu y de la "materia auténtica en su interpretación". Igualmente en Francia hay una línea ortodoxa y otra más conservacionista y en toda Europa la restauración aúna modernidad y heterodoxia, según el monumento a tratar (Rivera Blanco, 2015).

En España, un profundo cambio se opera en la restauración y en la reflexión teórica de la disciplina a partir de 1975. Transformaciones estructurales, como el fin de la dictadura, la aprobación de la Constitución en 1978 y el establecimiento de un régimen democrático, tuvieron un peso decisivo y positivo para la historia del patrimonio cultural español, cuya culminación tuvo lugar en 1985 con la aprobación de la Ley de Patrimonio Histórico Español. En esos diez años se hizo evidente la incorporación de las nuevas

corrientes internacionales y el aumento de intervenciones en los edificios históricos, patrocinados no sólo por organismos oficiales, sino también por iniciativas privadas. Técnicamente se asimilan los postulados del "restauro crítico" y se supera el enfrentamiento característico de la década de los años sesenta, entre restauradores académicos que finalizaban monumentos "en estilo" y restauradores modernos, proclives al uso de materiales y técnicas modernas. Muy importante fue también la creación en 1980 de los premios nacionales de restauración y rehabilitación concedidos por la entonces Dirección General del Patrimonio Artístico.

En el caso español, siguiendo a Rivera Blanco, se pueden establecer tres tendencias. En primer lugar, la que aplica una "restauración técnica y tradicional con innovaciones en el comportamiento de materiales a problemas de conservación y de estructuras". Otra que lidera el continuismo, a través de los discípulos o seguidores de Chueca Goitia y que mantienen los métodos anteriores a la etapa democrática, la restauración integral.

Por último, la que prosigue la restauración crítica diferenciando entre lo antiguo y lo nuevo (González Moreno-Navarro), la que indaga en las analogías (Antón Capitel) o analiza el contraste (Ignasi Solá-Morales) (Rivera Blanco, 2015). En íntima relación con estas tendencias o posturas se encuentra el debate teórico en España, a través de los tres arquitectos citados, y cuyos principios siguen estando de actualidad. La primera corresponde al arquitecto **Antonio González-Moreno i Navarro** quien elabora una metodología propia de lo que el denomina, no restauración, sino intervención: "*Partiendo de la consideración del monumento en su doble vertiente de objeto arquitectónico y testimonio histórico, los rasgos básicos de la metodología serían a nuestro juicio: la exigencia del rigor científico en el conocimiento del elemento; la búsqueda de una diagnosis exacta de su problemática (técnica, social, cultural); el planteamiento de una respuesta eficaz a esta problemática; y, por último, la libertad creativa en el diseño de las soluciones formales que resulten necesarias*". Entre sus intervenciones más destacadas cabe señalar la restauración de las chimeneas del Palacio Güell de Barcelona.

Otro arquitecto decisivo es **Antón Capitel**, autor de una teoría expresada en su libro *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración* (1988) y en el que analiza casos concretos de transformación de edificios preexistentes realizados por arquitectos, como la Mezquita de Córdoba, el Palacio de Carlos V en la Alhambra, la catedral de Santiago de Compostela y la catedral de Burgo de Osma. Mientras que la "metamorfosis" es una transformación de la realidad arquitectónica y, en consecuencia, un acto creativo, la restauración debe proceder de la reflexión de los valores primitivos del monumento. **Ignasi Solà-Morales i Rubió** es el tercer teórico a subrayar, quien afirma la imposibilidad de una definición permanente y absoluta de la "restauración".

5. La autenticidad como premisa

Como se ha indicado en el epígrafe anterior la Carta de Venecia (1964), y pese a la reflexión teórica, tuvo un eco relativo en la práctica de la restauración monumental. Aunque uno de los preceptos fue la obligación de respetar todas las épocas de la edificación del monumento, pronto se advirtieron tensiones en la práctica, así como ambigüedades. Rivera Blanco apunta que se llegó a lecturas excesivamente arqueológicas, sobre todo "cuando aparecían restos que no podían convivir, restos con valores yuxtapuestos que creaban incompatibilidades entre ellos", originando una confusión en la percepción (Rivera Blanco, 2005).

La autenticidad ha sido el lema del debate desde el siglo XIX, aunque la serie de contradicciones y paradojas que se operan – como las que recoge el autor citado del libro de Anne-Marie Sira, *La France du Patrimoine* (1996)– y que la Carta de Venecia no había resuelto, son difíciles de resolver. La estudiosa francesa se pregunta "¿Qué ocurre con las restauraciones? ¿Ya son parte de la historia del edificio? ¿Si están mal o son perjudiciales se dejan? ¿Incluso, si están bien y hoy se pueden quitar y volver a como era de verdad el edificio por los avances técnicos, se eliminan o se salvan? Dos casos pueden mencionarse como ejemplos: uno, Carcasona, ciudad inventada por Viollet, y declarada Patrimonio de la Humanidad; el otro, la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse, en la que se han destruido todos los completamientos violletianos y se ha regresado al estado anterior. ¿Por *qué uno es válido y el otro no?* (cit. por Rivera Blanco, 2005, 386). Difícil respuesta.

1975 fue declarado el Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico, desde entonces y hasta la primera década del presente siglo se suceden Cartas y Documentos con recomendaciones que intentan proteger la autenticidad y la continuidad histórica, un concepto que no sólo afectará al monumento sino también a la ciudad "y a todos sus edificios que tienen valor cultural, desde los más prestigiosos hasta los más modestos, sino olvidar los de la época moderna, así como en el marco en que se inscriben", para lo que debe procederse a una conservación integral o integrada, que en cierto sentido se acerca planteamientos de la "restauración científica" (Rivera Blanco, 2015). El concepto de autenticidad se entiende desde diferentes sentidos (material, histórica, funcional, estilística, contextual...) y se extenderá a otras disciplinas, como la restauración arqueológica. Sirvan de ejemplo entre los Documentos emitidos la **Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico o Declaración de Ámsterdam** (1975) que matiza con mayor acierto la implicación de nuevos factores en la conservación patrimonio, como "una opinión pública consciente y vigilante", presupuestos adecuados y puesta al día, por parte de las empresas constructoras, de los métodos y técnicas de restauración y mantenimiento.

El colofón de esta defensa de la autenticidad vendrá de la mano de la **Carta de Cracovia** del año 2000 (Principios para la conservación y restauración del Patrimonio construido), documento de importancia excepcional, circunscrito al continente europeo, en cuya redacción tuvieron un papel destacado André de Naeyer y el profesor Rivera Blanco. Para empezar la Carta introduce definiciones terminológicas para evitar equívocos y discernir las diferentes acepciones (restauración, mantenimiento, reparación, reconstrucción) y retoma el espíritu de la Carta de Venecia, actualizando criterios desde el punto de vista jurídico, cultural y tecnológico con el fin de mejorar las medidas de salvaguardia. Sus novedades radican en la valoración de la diversidad de culturas y pluralidad de valores, en la identidad y autenticidad, en los conceptos de memoria y tiempo (y para ello la necesidad de educar), la responsabilidad conjunta de administraciones, sociedad y restauradores. Incluye la ciudad, el paisaje y el territorio. Sobre el turismo cultural refiere lo siguiente: "*El turismo cultural, aceptando sus aspectos positivos en la economía local, debe ser considerado como un riesgo*".

Aboga por el rigor, por las reconstrucciones cuando son parciales y absolutamente documentadas, pero también por el respeto a lo no comprensible y a la salvaguardia de todos los añadidos. Veta el "fachadismo" (destruir el edificio manteniendo sólo la fachada) y prohíbe las mímesis estilísticas. Y por supuesto las reconstrucciones. Ahora bien, sobre esto último la Carta indica, en el apartado de Objetivos y Métodos, un punto 4 en el que aclara: "*La reconstrucción de un edificio en su totalidad, destruido por un conflicto armado o por desastres naturales, es solo aceptable si existen motivos sociales o culturales excepcionales que están relacionados con la identidad de la comunidad entera*". En este sentido, Rivera Blanco subraya en sus estudios cómo el documento de Cracovia respeta los procesos emocionales de los pueblos, especialmente los dañados por catástrofes naturales (como los terremotos en Italia) o las guerras (como las de la antigua Yugoslavia), posibilitando reconstrucciones al estilo de "como era y dónde estaba" a la manera de Luca Beltrami y los restauradores historicistas, y tal como ocurrió en Rusia, Polonia, Alemania o Italia (Rivera Blanco, 2005 y 2015).

Lo que está claro es que en las últimas décadas del siglo XX e incluso, hoy en día, lo que prima son actuaciones muy diversas, y desde diferentes puntos de vista, sobre la arquitectura histórica. De ahí la conflictividad y la polémica en muchas de ellas, como el caso de la terminación de la ya referida catedral de la Almudena por Fernando Chueca Goitia o la restauración del Teatro Romano de Sagunto por los italianos Giorgo Grassi y Manuel Portaceli, ejemplos que se intercalan entre otras intervenciones más aplaudidas, como el acondicionamiento de un yacimiento arqueológico para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida o la intervención de Antonio González-Moreno en la iglesia de Sant Quirce de Pedret.

Por último, hay que tener en cuenta las nuevas instituciones a nivel nacional y autonómico que se han creado para la protección, conservación y rehabilitación del patrimonio histórico, así como la formación profesional especializada de las nuevas generaciones.

6. La complejidad de la restauración moderna en los bienes muebles

Complejidad es el mejor término que califica la concepción restauradora durante gran parte de la pasada centuria y la primera década de este siglo XXI. Los progresos científicos y técnicos, química, física, biología y fotografía, han conseguido unas cotas avanzadísimas que han sofisticado y otorgado una profesionalización multidisciplinar a la restauración, en cuyo proceso intervienen los más diversos especialistas y entre ellos científicos cualificados.

El punto de partida de la restauración moderna en los bienes muebles se sitúa en materia de limpieza, con una polémica que dividió a los responsables de los museos europeos desde los años treinta. En la National Gallery de Londres se abrió un Gabinete Científico de Restauración que abogaba por un desbarnizado total de la obra: una eliminación completa de los barnices y repintes para llegar al original, actuación defendida por Kenneth Clark y que recibió enormes críticas a partir de 1946, cuando se comprobó que el *Retrato de Felipe II* de Velázquez o la *Mujer en el Baño* de Rembrandt habían sido dañados. Tras diversos estudios e informes se llegó a la conclusión de la necesidad de una limpieza moderada, como la que había propugnado desde 1937 René Huygue, el conservador del Museo del Louvre, que evitara el riesgo de eliminar veladuras, la pátina y producir erosiones en la pintura, una actuación que defendían los restauradores mediterráneos, defensores de conservar la pátina, el efecto lógico y normal del tiempo sobre la materia, otro asunto controvertido y polémico. Pero el respeto a la pátina, como parte sustancial del objeto artístico, fue defendido por Ernest Gombrich, Cesare Brandi y Paul Philippot con la propuesta de una limpieza armónica, menos científica y dentro de la línea del restauro crítico. El debate sobre las limpiezas llegó a Estados Unidos en los años setenta con la figura de John Brealy, el restaurador de *La Meninas* (1984), que, pese a las críticas, propuso una limpieza selectiva y sensible, por la cual "*después de terminar la limpieza, residuos ligeros de barniz viejo deben permanecer en algunos puntos de la obra... que no deben verse ni con radiación ultravioleta, ni lupa, ni microscopio...*" (Macarrón y González, 1998). No obstante, la polémica y las discusiones han perdurado durante las últimas décadas del siglo XX (Beck y Daley, 1997), como lo demuestran las críticas lanzadas a la limpieza de los

frescos de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina (1980-1994), un claro ataque a las insuficiencias de la restauración científica. La tendencia actual en torno a la limpieza es la defendida por Cesare Brandi, la que se realiza desde un punto de vista crítico, y la que estableció la **Carta Italiana del Restauro**, de 1987: "*las limpiezas de pinturas y esculturas policromadas no deben jamás alcanzar los pigmentos de color, respetando la pátina y los posibles barnices antiguos, dejando en la zona marginal de la obra una muestra del estado anterior a la intervención*" (Macarrón y González, 1998). Brandi defendió la pátina, tanto la artificial dada por el artista a su obra, como la natural, producto del transcurrir del tiempo; propuso conservarlas, pues tanto unas como otras responden a la instancia histórica, y aunque en ocasiones estas pátinas son añadidos, el restaurador italiano aconsejaba el estudio de caso por caso, con el fin de no dañar o afectar a la materia, a la instancia estética, en un acto de interpretación crítica.

Otra controversia se dio con el problema de las lagunas o las reintegraciones, una polémica heredada del siglo XVIII. Pero el retoque "reconstructor" comenzó a ser considerado ilegítimo en las primeras décadas del siglo XX. El debate se zanjó con las aportaciones y aplicaciones de las ideas de Cesare Brandi y Paul Philippot. Para el primero la laguna era "una interrupción del tejido figurativo de la obra de arte", para Philippot "una interrupción de la forma artística y su ritmo", coincidían pues y, aunque no consiguieron poner un punto y final a la problemática, sí favorecieron una propuesta más neutral para las posturas antagónicas entre los partidarios de las reintegraciones y los de las mínimas intervenciones. A las reintegraciones ilusionistas, que intentaban igualar el color y la forma con el original, se sucedieron otras que propusieron una reintegración con tonos neutros. A partir de 1946 el ICR de Roma desarrolló un nuevo sistema integrador, basado en una técnica conocida como *rigattino* o *tratteggio* que consiste en aplicar a la laguna "*pequeños trazos, paralelos o entrecruzados, de tonos puros que se combinan por mezcla óptica, con lo que se conseguía un efecto neutro o una reintegración reconocible de cerca, pero que se integraba ópticamente a cierta distancia*" (Macarrón, 2008). En otras palabras "*una red de trazos paralelos o entrecruzados (rayado, trazado...) de tonos puros, que el ojo mezcla como el caso del puntillismo*" y que, evidentemente, se basó en las leyes cromáticas formuladas por Chevreul para conseguir la reconstrucción de la imagen faltante en la retina. Se trata de una técnica válida sólo en algunos casos y no en obras con grandes pérdidas, ausencias o lagunas. Actualmente se tiende a utilizar el *rigattino* con acuarela o lápiz, al ser un material perfectamente reversible (Macarrón y González, 1998). En la escultura los problemas son otros al entrar en juego el volumen y el juego de luces y sombras; no obstante, tanto la Carta de Venecia permitió la anastilosis por lo que es ampliamente practicado en relieves y bulto redondo.

Una de las Cartas del Restauro italianas con más amplia difusión en Europa fue la mencionada **Carta de la Conservación y Restauración de los objetos artísticos y de la cultura**, de 1987, resultado del Congreso Internacional sobre Bienes Culturales y Ambientales, celebrado en Siena un año antes. Su redacción se debe al arquitecto Paolo Marconi y trata de poner al día algunos aspectos de la Carta del Restauro de 1972, matizando las prohibiciones, recalcando la conservación preventiva y diferenciándola claramente de la salvaguardia, la restauración y el mantenimiento. Permite la anastilosis en la escultura siempre y cuando esté completamente documentada. Amplía el ámbito de intervención a los ambientes naturales y recoge la recuperación de los oficios manuales, el uso de las técnicas y los materiales tradicionales frente a los modernos.

La buena diagnosis y la prevalencia de la conservación sobre la restauración, los tratamientos reversibles, así como el respeto a los valores documentales de la obra son los principios éticos que se ha marcado la restauración del siglo XX. Sin embargo, estos objetivos se han ido haciendo más difíciles con el tiempo y la complejidad de la restauración moderna ha aumentado ante la nueva problemática que comporta la conservación del arte contemporáneo, las manifestaciones artísticas actuales, con todas sus peculiaridades (materiales, técnicas y conceptuales), así como los nuevos "bienes culturales" que abren una renovada dimensión en las teorías de la conservación y restauración.

Por otro lado, las diferentes posibilidades de estudio, análisis y criterios han seguido creciendo, como las que ofrece la informática mediante el uso de reconstrucciones virtuales para obras mutiladas, restos arqueológicos y lagunas. Es evidente que el progreso ha contribuido eficazmente en muchos ámbitos de la conservación, sin embargo hay que tener en cuenta que la restauración no es un problema únicamente técnico o científico, sino un problema estético e histórico (Martínez Justicia, 2001).

Bibliografía

Textos y documentos sobre Restauración

BRANDI, C. (1988): *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza.

CAPITEL, A. (1988): *Metamorfosis de monumentos y teoría de la restauración*, Madrid, Cátedra.

CHUECA GOITIA, F. (1981): *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de La Alhambra*, Madrid, Dossat.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (1999): *Documentos para la historia de la restauración*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (1996): *Antología de textos sobre restauración, selección, traducción y estudio crítico*, Jaén, Universidad de Jaén.

Bibliografía comentada

GARCÍA CUETOS, M. P., ALMARCHA NÚÑEZ, M. E. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coords.) (2010): *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, TREA. Una serie de ensayos ofrece un excelente y pormenorizado análisis de la restauración en ciertas zonas de la península, como Andalucía, Aragón, Castilla, Galicia y Cataluña. Incluye además dos estudios a la reconstrucción en Italia durante la posguerra.

GARCÍA CUETOS, Mª P., ALMARCHA NUÑÉZ-HERRADOR, Mª E., HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coords): (2012) *Historia, Restauración y Reconstrucción Monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada editores. Un trabajo puesto al día que viene a completar el texto citado anterior. Las mismas autoras, parte integrante de un interesante proyecto de investigación, junto con otros especialistas han reunido una serie de ensayos fundamentales para conocer la restauración en la posguerra en la geografía española, y claves para el estudio del epígrafe 3 de este capítulo.

GONZÁLEZ-VARAS, I. (1999): *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid. Cátedra. Como uno de los libros más indicados para preparar la asignatura, se recomienda la lectura de los capítulos 7 y 8.

MACARRÓN, A. Mª (2008): *Historia de la conservación y restauración, desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Tecnos. Bibliografía comentada en el tema 4.

MACARRÓN, A. Mª y GONZÁLEZ, A. (1998): *La conservación y la restauración en el siglo xx*, Madrid, Tecnos. El libro puede ayudar al alumno a repasar conceptos de los contenidos de anteriores temas, como la evolución del concepto de Patrimonio, siendo además un texto clave para el estudio de los procesos y fases de la documentación y conservación de las obras de arte. A partir del capítulo 5 pormenoriza los criterios y métodos de la restauración del siglo xx incorporando numerosos ejemplos.

MARTÍNEZ JUSTICIA, Mª J. (2001), *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos. Bibliografía comentada en el tema 4.

RIBERA BLANCO, J. (2005): "Nuevas tendencias de la restauración monumental. De la Carta de Venecia a la Carta de Cracovia", en *A intervençao no Patrimonio. Práticas de Conservaçao e Reabilitaçao*, Porto, FEUP. Se trata de una

breve y clarividente puesta al día sobre la restauración durante la segunda mitad del siglo xx, incidiendo en el ámbito español.

RIBERA BLANCO, J. (2015): "La autenticidad en la restauración arquitectónica de la arquitectura: un debate desde Viollet hasta después de Nara" en *Arquitectura, Patrimonio y Ciudad*, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense. Ensayo que completa la aportación del texto anterior.

Bibliografía de ampliación

BECK, J. y DALEY, M. (1997): *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Barcelona, Serbal.

BEVAN, R. (2006): *The destruction of Memory. Architecture at War*, London, Reaktion Books.

CASAR PINAZO, J. I. y ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2008): *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf.

CESCHI, C. (1970): *Teoria e storia del restauro*, Roma, Bulzoni.

HERNÁNDEZ (2013): "Francisco Íñiguez Almech y Leopoldo Torres Balbás, ¿vidas paralelas?" en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*. Junta de Andalucía. Patronato de La Alhambra y El Generalife.

MARTÍNEZ MONEDERO, M. (2008): *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal, la confianza de un método*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

MUÑOZ COSME, A. (1989): *La conservación del Patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura.

NAVASCUES, P. (1995): "La restauración de monumentos en España: una aproximación bibliográfica (1954-1994) en *Historiografía del arte español en los siglos xix y xx*, Madrid, CSIC, pp.77-88.

SORALUCE BLOND, J. R. (2008): *Historia de la arquitectura restaurada. Del Renacimiento al Movimiento Moderno* (Vol. II), A Coruña, Servizo de Publicacións de a Universidade da Coruña.

VVAA (2012) (coord.: Mª P. GARCÍA CUETOS, Mª E. ALMARCHA NUÑÉZ-HERRADOR, A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ): *Historia, Restauración y Reconstrucción Monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada editores.

Tema 9

LA PROTECCIÓN DE LA CIUDAD Y LOS CENTROS HISTÓRICOS

Esquema de contenidos

1. Introducción: la reflexión en torno a la ciudad.
2. La Carta de Gubbio (1960).
3. La negativa experiencia en España.
4. La recuperación de las ciudades españolas.
5. La ciudad histórica: un Bien del Patrimonio Mundial.
   5.1. La OCPM (OWHC): Organización de Ciudades Patrimonio Mundial.
   5.2. Las ciudades españolas declaradas.

1. Introducción: la reflexión en torno a la ciudad

La definición de la ciudad como Patrimonio tuvo una evolución lenta y constituye un proceso que se enmarca en los grandes acontecimientos que van desde la Revolución Industrial hasta la Segunda Guerra Mundial. El pensamiento sobre la ciudad se aceleró con la congestión urbana que degradaba especialmente los centros históricos y que dio origen a la expansión, a través de los denominados ensanches, o a transformaciones internas y radicales, como las remodelaciones de la ciudad histórica, unos cambios que no siempre se efectuaron de forma acertada. Ya se ha mencionado en anteriores páginas la

oposición de arquitectos y teóricos al proceso indiscriminado llevado a cabo en muchas ciudades. Es significativa la postura y la aportación de Camilo Sitte (1843-1903), autor del ensayo *El arte de construir las ciudades* (Viena, 1889). Sin embargo, fue Gustavo Giovannoni (1873-1947) la figura clave en la definición moderna de la ciudad al ocuparse del concepto de ambiente, "*contorno físico en el cual se sitúa el monumento*", un término que alude claramente a un contexto espacial que también merece la tutela y la conservación, un fenómeno que sólo se produjo en Europa dada la existencia de cascos históricos, inexistentes en otros lugares, como los Estados Unidos.

Con Giovannoni la nación italiana vuelve a colocarse como pionera en la renovación metodológica de la restauración y en este caso sobre la ciudad al lanzar en 1913 la "teoría del diradamento" o *diradamento edilizio*, una propuesta que intentaba erradicar las intervenciones que se estaban llevando a cabo en Italia desde comienzos de siglo, continuadas durante la época del fascismo, y conocidas como *sventramenti*, transformaciones radicales de la estructura arquitectónica y socioeconómica de los centros históricos, drásticas e irracionales y de fuerte carácter especulativo, que conllevaban demoliciones completas de manzanas, edificios e incluso monumentos. En general, Giovannoni se oponía a la práctica del aislamiento de los monumentos y para afirmar el concepto de "ambiente urbano" proponía únicamente demoliciones parciales y puntuales de edificios sin valor artístico o documental del tejido antiguo, de tal manera que se conservaran las condiciones ambientales, respetando los trazados viarios y creando espacios públicos. Lo importante era salvar el tejido histórico de una ciudad evitando avenidas y calles rectilíneas que fueran extrañas a la lógica y eliminaran el carácter pintoresco de las ciudades históricas. Ahora bien, su método presentaba dos cuestiones problemáticas y polémicas, ya que por un lado su formulación de respeto al ambiente implicaba renunciar a la nueva arquitectura, al menos en los centros históricos, y por otro lado su propuesta significaba la separación tajante y sin cohesión entre ciudad histórica y ciudad nueva.

Hay que recordar que Giovannoni fue una de las figuras fundamentales en la elaboración de la Carta de Atenas, de 1931, y quien recomendó los principios de intervención establecidos por Camilo Boito. No es casual, pues, que en la Carta de Atenas se tuviera en cuenta el entorno de los monumentos y que atendiera al "centro histórico", sin embargo, ahí residía el problema, pues este documento internacional no se ocupaba de la ciudad en sí misma. Mencionaba el "centro histórico" y se ocupaba de su intervención según una perspectiva restrictiva, a través de valores contemplativos y sentimentales. Recordemos también que los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) impulsaron los principios de la Carta de Atenas de 1933 y que, aunque en esencia no presenta diferencias significativa

en relación con la de 1931, sí que aportaron respuestas a los problemas urbanísticos. Pero, nuevamente, esta aportación se truncó con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y las propuestas quedaron paralizadas ante la destrucción implacable de las ciudades europeas. Como ya se ha comentado, la necesidad perentoria de reconstruir dejó inoperantes cualquiera de las proposiciones de la Carta de Atenas, quedando gran parte de la reconstrucción en manos de los arquitectos del "Movimiento Moderno", quienes adoptaron una actitud displicente hacia la ciudad tradicional y unos planteamientos estéticos de una extremada vanguardia racionalista. De esta manera, París, Londres y, sobre todo, la mayoría de las ciudades alemanas contaron con nuevos barrios periféricos y ciudades-dormitorio que dieron cabida a la población de la posguerra. Sin embargo, se ignoró el legado de la ciudad tradicional, de los centros históricos. Tan sólo en algunos países donde no tenían cabida los intereses especulativos, como las naciones de la órbita comunista, se produjeron interesantes experiencias de conservación y recuperación de los centros históricos.

La reconstrucción de las ciudades en Italia arranca con intensas discusiones que, a pesar de las posturas respetuosas hacia la autenticidad, consiguieron todo lo contrario, profundas alteraciones. El problema radicó en la actividad y financiación privada que necesitaba la reconstrucción y que acabó imponiéndose a los planes regulares generales (Piano Regolatore Generale, cuyo promulgación es de 1942, en época fascista), unos planes que obligaban a los ayuntamientos a no alterar y controlar las transformaciones arquitectónicas y urbanas. Pero las necesidades de vivienda y ocupación, así como la consideración de que la construcción era un motor para la economía, prevalecieron en muchas ciudades apoyándose en la Ley 154 sobre los Proyectos de Reconstrucción, una especie de ley de emergencia, del 1 de marzo de 1945, cuyo objetivo era agilizar y economizar la reparación de los daños bélicos y que quiso sintonizar con la *teoría del diradamento*, pero obviando el respeto al tejido histórico. No obstante, apenas acabada la guerra el tema entra de lleno en un debate en el que intervinieron figuras como Gustavo Giovannoni, Roberto Pane, Cesare Brandi, Benedetto Croce, Giuglielmo de Angelis d'Ossat, entre otros, dentro de una controversia que reflejaba un claro deseo de renovar las bases de la restauración. Un punto de inflexión se produjo en el Congreso de Gubbio de 1960 cuando se discute la interacción de la arquitectura moderna en los centros históricos, olvidándose en parte de las tareas de reconstrucción. La polémica derivó de las posturas de Roberto Pane, Bruno Zevi y Cesare Brandi con respecto a la legitimidad o no de intervenir usando un lenguaje moderno en el interior de un centro histórico. Brandi era contrario a la introducción de la arquitectura moderna en los contextos históricos, pues era ajena a la concepción de la perspectiva y la proporción arquitectónica del pasado. Zevi, por su parte, veía favorable la proximidad y el contraste entre un lenguaje

pasado y uno moderno, ya que daba continuidad arquitectónica a la ciudad, un planteamiento similar al de Pane, quien consideraba que la arquitectura contemporánea era capaz de crear grandes obras, aunque no comparables con las del pasado.

Mientras que en Francia la conservación de los centros históricos se institucionalizó con una ley de 1962 (Ley Malraux), que ensalzó el *secteur sauvegardé*, un conjunto protegido al que se revaloriza según un plan estatal o municipal, claramente operativo en lo que respeta a la protección, en España el problema fue otro. Tras la reconstrucción de la posguerra aparece una nueva fase crítica en torno a la ciudad: la destrucción de los centros históricos durante la época del desarrollismo, a partir de la década de los años sesenta, justo cuando en Europa se opera ese cambio radical y la ciudad histórica se convierte en el legado más importante para las estrategias de defensa y conservación. Coincide este cambio con la formulación del concepto de Bien Cultural aplicado a los tejidos urbanos tradicionales. Esta nueva valoración que se le otorga a la ciudad quedará perfectamente resumida en la frase lanzada y escrita por Giulio Carlo Argan: *la ciudad no es sólo una concentración de productos artísticos, sino un producto artístico en sí mismo*. Ser historiador de la ciudad es lo mismo que ser historiador del arte, comentó en una ocasión, frase acertada que debió de dar protagonismo al historiador del arte en la problemática de la ordenación urbana. La ciudad es, pues, la obra de arte, por lo que pasa a ser tema de estudio de la conservación y la restauración, pero de una forma integral y desde una perspectiva que añade una nueva alternativa: la rehabilitación.

2. La Carta de Gubbio (1960)

La Carta de Gubbio de 1960 fue la declaración de principios más importante para "la salvaguarda y el saneamiento de los centros histórico-artísticos" de la segunda mitad del siglo XX, superando la perspectiva limitada, en relación al urbanismo, de la Carta de Atenas y afirmando que es toda la ciudad histórica, en todo su conjunto, el objetivo primordial de la conservación y la tutela. En otras palabras, eleva definitivamente la visión del patrimonio edificado desde la individualidad del monumento hasta el conjunto de la ciudad como centro histórico.

Este documento es el resultado de un primer congreso que se celebró sobre los centros histórico-artísticos, a instancias de varios municipios italianos, y en el que surgió la Asociación Nacional para los Centros Histórico-

artísticos (ANCSA), un organismo que en Italia conseguirá ampliar de forma efectiva la tutela a toda la ciudad histórica y a todo el conjunto urbano tal y como se ha heredado del transcurso de los siglos. Entre sus propuestas destacan tres aspectos novedosos:

En primer lugar la consideración de la conservación de los centros históricos como un problema urbano, por lo que la intervención y rehabilitación se inscribe dentro de una planificación urbanística, insistiendo además en que tal consideración es esencial para el desarrollo de la ciudad moderna. Por esta razón, exige la elaboración de "planes especiales" para el tratamiento y el control de los centros históricos.

En segundo lugar propone la concepción o fórmula del risanamento conservativo. Esta metodología rechaza las fórmulas precedentes de intervención, como el ripristino, la reconstrucción o los añadidos siguiendo el estilo y, desde luego, la demolición de los edificios que configuran el ambiente histórico o antiguo. De la misma forma, este método no acepta el aislamiento de los monumentos, ni el *diradamento edilizio* promovido por Giovannoni. Realmente el *risanamento* recuerda una operación de saneamiento y que opera con varias premisas: en primer lugar, la consolidación de las estructuras esenciales de los edificios; en segundo lugar, la eliminación de superposiciones recientes de carácter utilitario dañinas para el ambiente y la higiene; a continuación, predica la restitución, siempre que sea posible, de los espacios libres, de jardines y huertos y, por último, promueve la institución de vínculos de intangibilidad y de no edificación.

Un tercer aspecto debe ser destacado: la conservación de la estructura social de los conjuntos históricos sometidos a restauración, así como el mantenimiento de la estructura socioeconómica de estos centros históricos como parte integral del mismo. Se trata de un plan de sostenimiento a través de la recomposición de las unidades inmobiliarias para obtener habitaciones funcionales e higiénicas, dotadas de adecuadas instalaciones y servicios higiénicos, u otros destinos para actividades económicas, como establecimientos de modesta entidad compatibles con el ambiente. En este plan se incluye el derecho de los habitantes de cada barrio restaurado a optar por la reocupación de los edificios recuperados o saneados, respetándose, en la medida de lo posible, aspectos como el alquiler de las viviendas, las licencias comerciales o artesanales, con el fin de que este saneamiento se lleve a cabo con éxito.

Evidentemente, el método del risanamento conservativo plantea una propuesta de envergadura, muy ambiciosa. Ahora bien, en la misma Carta de Gubbio se contemplaba la disposición de medidas legislativas que establecieran en todos los ámbitos que afectan a los centros históricos los procedimientos y la financiación, la programación, los planes ejecutivos o la

participación… A partir de este documentos se consiguió no sólo una reformulación del concepto de "centro histórico", sino aunar este con la disciplina urbanística. Por otro lado, el "centro histórico" pasará a definirse como Bien Cultural, dentro de los bienes culturales ambientales, otra clarificación conceptual conseguida a raíz de la clasificación de la Comisión Franceschini, que tuvo lugar varios años después, entre 1964-1967, y que indudablemente funcionó con los conceptos y las ideas emanadas de la Carta de Gubbio. Pero hay un aspecto de mayor interés y es el hecho de considerar el "centro histórico" como un "bien económico", algo que arraigó a lo largo de la década de los años setenta, como un planteamiento de mayor complejidad al tener en cuenta los múltiples aspectos que afectan al mantenimiento de los centros históricos, entre ellos los económicos y financieros. Y la intervención y tutela de la ciudad histórica debe tenerlos siempre en consideración, ya que son determinantes para mantener activa la ciudad histórica, para mantener vivos los centros históricos. Se acaba, pues, con el planteamiento de que, para preservar sus valores culturales, no se permitan funciones prácticas, funcionales y económicas. Se termina así con la idea de que estos centros se transformen en "ciudades muertas" y, con ello, se inicia el gran paso hacia la sostenibilidad.

En Italia, durante las décadas de los años setenta y ochenta se aplicaron los principios metodológicos de la Carta de Gubbio y el "risanamento conservativo" gracias a la labor de la mencionada ANCSA, que promovió sucesivos congresos para estudiar y perfilar problemas y aplicaciones concretas y fue el organismo responsable de la elaboración de un proyecto de ley sobre los centros históricos. Serán los urbanistas quienes se encarguen en Italia de la rehabilitación de centros históricos como los de Pésaro, Brescia, Gubbio, Bérgamo, Montepulciano etc., destacando especialmente la recuperación de Bolonia, iniciada en 1970, según el espíritu de la Carta de Gubbio.

A partir de Gubbio el Consejo de Europa ha redactado numerosos informes relativos a la defensa de los centros urbanos históricos, puesto que el viejo continente cuenta con una riqueza patrimonial considerable. Uno de los informes fue la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico en 1975 (Documento o Declaración de Amsterdam), que recogió las conclusiones del Año Europeo de la Protección del Patrimonio Arquitectónico. Se puede comprobar la amplitud del concepto que dice así: "El patrimonio arquitectónico europeo está formado no sólo por nuestros monumentos más importantes sino también por los conjuntos constituidos por nuestras ciudades históricas y conjuntos tradicionales en su entorno natural o construido. Durante mucho tiempo se han protegido y restaurado sólo los monumentos importantes, sin tener en cuenta su entorno, pudiendo perder una gran parte de su carácter si ese entorno se altera. Además, los conjuntos, incluso aquellos que carecen de edificios excepcionales, pueden ofrecer una calidad de atmósfera que hace

de ellos obras de arte diversas y articuladas, por lo que se hace necesaria la conservación de estos conjuntos en tanto que tales".

La misma idea se señala en la Conferencia de Nairobi de 1976, de igual manera se refleja en el texto del Coloquio sobre la Preservación de los Centros Históricos ante el Crecimiento de las Ciudades Contemporáneas celebrado en Quito (Ecuador) en 1977 en el que se dice: " Los centros históricos, por sí mismos y por el acervo monumental que contienen, representan no solamente un incuestionable valor cultural sino también económico y social".

En 1987 también se trata la temática de los conjuntos y centros históricos en la Carta Internacional para la Conservación de las Ciudades Históricas (ICOMOS. Toledo, 1987) donde se puntualiza que "Las áreas urbanas históricas, las ciudades grandes o pequeñas, los centros o barrios históricos con su entorno natural o construido por el hombre, que además de su calidad de documentos históricos son la expresión de los valores propios de las civilizaciones urbanas tradicionales".

Sobre la rehabilitación de los conjuntos y las ciudades históricas se desarrollan numerosos congresos, seminarios, convenciones, convenios, etc., tanto en ciudades americanas como europeas con el fin de activar y renovar los métodos de actuación.

3. La negativa experiencia en España

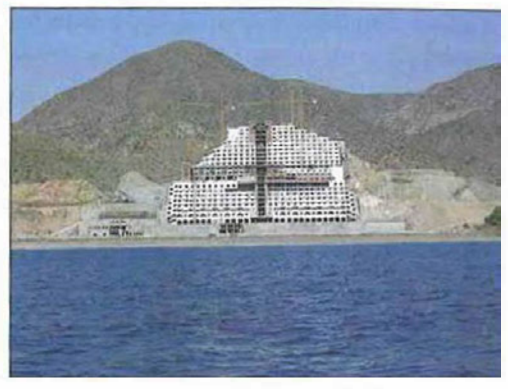
A diferencia de Italia, el panorama en España se presenta con tintes negativos. La denominada "segunda industrialización" a comienzos de los años sesenta provocó una expansión urbana descontrolada, desbordando nuevamente los límites que la habían contenido, con una proyección hacia la periferia que iba aparejado con un intenso proceso de destrucción. Hay que recordar que en la legislación, las leyes de 1926 y 1933, la protección se identificaba con la perspectiva conservacionista aplicada a los monumentos (especialmente la del año 33), pero obviaba el contexto social y económico en los que el patrimonio y la ciudad estaban involucrados.

A mediados de los años setenta el crítico, arquitecto y restaurador ya mencionado Fernando Chueca Goitia escribió *La destrucción del legado urbanístico español*, un texto en el que detalla los factores que provocaron la expansión, especulación y destrucción, realizando un interesante balance del grado de destrucción de los centros históricos de las capitales de provincia, con un diagnóstico muy certero. El autor menciona los factores que concurrieron para tal desastre en las ciudades españolas. En primer lugar, el acele-

rado crecimiento demográfico a comienzos de los años sesenta, un aumento de la población española que iba acompañado de un cambio estructural, de una sociedad estamental y campesina a otra invertebrada e industrial. Al darse la máxima concentración humana en las ciudades se originó un urbanismo en expansión que provocó, por un lado, los suburbios de chabolas para una población procedente del campo y, por otro, un movimiento centrífugo del centro a los alrededores que rebajó sobremanera la densidad de población en los núcleos, mientras que aumentaba en la periferia. Chueca menciona también como factores la revolución de los sistemas de transportes con el desarrollo del automóvil en las ciudades –que destruyeron aspectos muy valiosos de la ciudad tradicional al eliminar, por ejemplos, plazas arboladas para instalar aparcamientos, o transformar avenidas o bulevares existentes para crear vías de tráficos más rápidas–, la crisis industrial y la sociedad de consumo, pero sobre todo la permisividad urbanística, es decir, la absoluta libertad en el planeamiento urbano que se tradujo en una auténtica anarquía.

El autor, cuando escribió el libro, echaba de menos un código urbanístico, una recopilación de normas estéticas, urbanísticas, sociales y legales para ordenar las ciudades españolas y conseguir un tratamiento adecuado para los centros históricos. Al analizar esta falta de normativa, Chueca recuerda cómo el control sobre la ciudad contaba con un lastre que venía de principios de siglo, indicando que la Ley de Administración Local de 1907, promulgada por el Gabinete de Maura, daba exclusiva competencia a los Ayuntamientos en todo lo relativo a las ordenanzas municipales, de tal manera que eran los propios Consistorios los que otorgaban las licencias municipales de construcción sin el más mínimo control estatal y sin que existiera una ordenación jurídica de orden superior. Aquí se encuentra el origen de una catástrofe de incalculables consecuencias, pues supuso la destrucción de muchas ciudades españolas en el lapso de pocos años. De nada sirvió la Ley del Suelo de 12 de mayo de 1956 (la primera ley del suelo), que intentó reforzar la acción del Estado, a través de la planificación exhaustiva del territorio nacional, ante la autonomía absoluta de los municipios. En 1964 se produjo un pequeño paso hacia delante, al aprobarse las instrucciones formuladas por la Dirección General de Bellas Artes para la aprobación de los proyectos de obras en las poblaciones declaradas "Conjuntos Histórico-Artísticos". Durante mucho tiempo fueron estas instrucciones de la Dirección General las únicas que se atrevían a limitar los poderes soberanos de los municipios. Por otro parte, hay que tener en cuenta que hasta que no terminó la dictadura franquista no hubo Ministerio de Cultura y que toda la conservación de los monumentos y conjuntos españoles estaba canalizada a través de esta Dirección General integrada en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que la facultó para tramitar los asuntos de construcciones civiles relacionados con monumentos nacionales, museos, escuelas artísticas, pintura, conservatorios

de música y demás entidades de índole artística.



Hotel El Algarrobico en Carboneras (Almería).

Pese a que España poseía en la materia una legislación muy avanzada, que se basaba en la Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de 1933, con sus respectivas ampliaciones, rectificaciones y reglamentaciones posteriores, nada se podía hacer ante el poder de las corporaciones municipales. Por ello, insistía Chueca en su texto, las capitales de provincias fueron las más reticentes a todo tipo de declaración de monumento –tanto de edificios aislados como de barrios completos–, pues tal declaración frenaba o coartaba las posibilidades del crecimiento y desarrollo económico, en otras palabras, imposibilitaba la especulación del suelo, recalcando que "*hoy en día* –escrito en los años setenta– *las autoridades municipales soportan la ciudad heredada como un mal lamentable e intentan... transformarla y modernizarla*" y que "*ningún ayuntamiento está dispuesto a ceder un ápice de su soberanía y por eso luchan con uñas y dientes para evitar que su villa o ciudad sea declarada Conjunto Histórico-Artístico*".



Benidorm.

Las consecuencias de toda esta situación, a la que Chueca añadía "el sistema caciquil imperante en los medios locales", fue la tolerancia desmedida de las alturas de la edificación, las moles, de una arquitectura moderna, que rodean y oprimen los viejos cascos de ciudades como Salamanca, Valladolid, Granada o Murcia. También advierte sobre otro problema crucial: el desuso y la indigencia de monumentos que, al no tener una función acababan en la ruina. Por último, señala la falta de medios económicos, tanto estatales como privados, la falta de coordinación entre los poderes y, especialmente, la falta de preparación y especialización de conservadores y restauradores.

Mientras Chueca escribía su ensayo tan sólo dos ciudades estaban protegidas íntegramente, Toledo y Santiago de Compostela. Finalizada la larga dictadura del General Franco, se inauguraba en España una nueva etapa en la política de conservación de los conjuntos y las ciudades históricas. Con posterioridad al ensayo de este arquitecto e historiador, numerosos estudios se volcaron en el análisis del crecimiento urbano en la península y en las causas estructurales que dieron al traste con los cascos históricos de las ciudades españolas, como los desequilibrios regionales, los movimientos migratorios, la industrialización, el mercado del suelo o las políticas de fomento y planificación.

4. La recuperación de las ciudades españolas

En efecto, la recuperación urbana en España fue un fenómeno que se opera desde la segunda mitad de la década de los años setenta. En relación con el debate teórico se produjo una apertura al exterior y una clara incorporación de las corrientes internacionales en materia de restauración y conservación de los conjuntos históricos. Aunque apenas hubo elaboraciones teóricas, sí aumentó el número de intervenciones en la ciudad histórica, siendo de carácter muy diverso durante la década de los ochenta, pues junto a la planificación de los organismos públicos se unió la financiación de las iniciativas privadas. Y es que la recuperación de los centros históricos se convirtió en objetivo prioritario de cara a programas y proyectos políticos y sociales que, una década más tarde, posibilitó propuestas de rehabilitación urbano-arquitectónicas del más alto interés. Pero para llegar a esta nueva situación se tuvo que producir un fenómeno a gran escala y este no fue otro que el de la "concienciación" general, del ciudadano y de los poderes, de salvaguardar los centros históricos.

Paralela y gradualmente los estudiosos y teóricos entendieron otras dimensiones a la hora de abordar los centros históricos en las ciudades: éstas no eran productos estáticos, sino entes dinámicos, paisajes urbanos en continua transformación desde sus orígenes y con un proceso evolutivo en el que tuvieron cabida los cambios, remodelaciones y renovaciones. Se trata pues de un fenómeno cambiante a lo largo del tiempo, desde la ciudad antigua o medieval hasta la moderna, burguesa o la presente, un fenómeno que no es otro que el de una reformulación permanente. Por ello, el problema en la intervención de la ciudad histórica afectaba sólo al sentido y no a la escala, hoy en día diríamos que afecta más a una perspectiva intelectual y conceptual, y menos a una dimensión económica y operativa, aunque esta sea importante. Y es que las ideas sobre la intervención urbana también evolucionan.

Entre los factores que marcan la recuperación de las ciudades históricas y la nueva sensibilidad hacia el viejo tejido histórico, cabe señalar el de los nuevos mecanismos de intervención, entre ellos, es fundamental: la planificación u organización y preparación del trabajo y su formulación en un Plan como instrumento eficaz para conservar la ciudad en el futuro. Uno de los principales objetivos de la `planificación urbana y de la ordenación territorial es considerar al Patrimonio arquitectónico dentro de la perspectiva general, pues como se viene exponiendo la reflexión teórica ha llevado a entender que el Patrimonio arquitectónico es el monumento inserto en el medio físico, es el concepto de "conservación integrada" que también habla de salvar "formas de vida" que se están destruyendo al aplicar métodos restauradores obsoletos. Se piensa entonces, en la acción conjunta de la administración pública, de los ciudadanos, de entidades privadas como medio efectivo para lograr la rehabilitación, reutilización y el saneamiento de importantes sectores urbanos. En distintos municipios dará lugar a la creación de Patronatos que aúnan los recursos económicos, los técnicos y la acción de los equipos multidisciplinares.

Los Planes Generales deben mantener no sólo el tejido urbano, las tipologías de sus barrios, el juego de volúmenes, materiales y colores, con palabras de Víctor Horta "el paisaje urbano" sino también los usos, la densidad, los espacios libres interiores y exteriores que hacen legible la imagen de la ciudad.

Se concluye que el planeamiento urbano es fundamental para conservar la ciudad histórica pues es el encargado de diseñar la política de uso del suelo y de adecuar los edificios a las funciones urbanas previstas en él. Para su desarrollo se cuenta con distintas figuras como los Planes Especiales de Protección que contemplan los aspectos que caracterizan y concretan la imagen del lugar por medio de los elementos naturales y urbanos como las pla-

zas, calles y edificios de interés, los jardines de carácter histórico-artístico, las construcciones significativas, la composición y detalle de los edificios situados en emplazamientos que deban ser objeto de medidas especiales de protección, así como el uso y destino de edificaciones antiguas y modernas. Y, los Planes Especiales de Reforma Interior (PERI) que se centran fundamentalmente en la gestión y creación de dotaciones urbanísticas y equipamiento comunitario, el saneamiento de barrios insalubres, la resolución de problemas de circulación, la estética y la mejora del medio ambiente.

Los Planes Urbanísticos Generales mostrarán un mayor respeto hacia el entramado histórico de las ciudades, de la misma manera las nuevas ordenanzas municipales que se dictan al renovarse las directrices del ámbito local cuentan también con el objetivo de mejorar y embellecer la ciudad. Por otro lado, la transferencia de competencias a las autonomías posibilitó que se elaboraran desde entonces un mayor número de políticas de recuperación de centros históricos.

En 1983 se da un gran paso hacia delante en lo que respecta a la rehabilitación del patrimonio existente con el Real Decreto del Patrimonio Residencial y Urbano de ese año, una normativa jurídica que posibilitaba subvenciones públicas y recursos económicos concertados por el estado con entidades financieras y en la que se definía un proyecto de intervención desde el centro histórico hasta la periferia urbana. Evidentemente, una vez que se fueron produciendo las transferencias de competencias a las autonomías el sistema de subvenciones se reforzó con sucesivos reales decretos. Sin embargo, el paso decisivo se produce con la promulgación de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, acontecimiento de primera importancia, pues entre sus planteamientos propone, por primera vez, la articulación de los instrumentos de planificación urbana con las medidas jurídicas de protección de los centros históricos. En otras palabras, se impone a los ayuntamientos, tal y como establece el artículo 20.1:

> *"La declaración de un Conjunto Histórico, Sitio Histórico o Zona Arqueológica, como Bienes de Interés Cultural, determinará la obligación para el Municipio o Municipios en que se encontraren de redactar un Plan Especial de Protección del área afectada por la declaración u otro instrumento de planeamiento de los previstos en la legislación urbanística que cumpla en todo caso las exigencias en esta Ley establecidas. La aprobación de dicho Plan requerirá el informe favorable de la Administración competente para la protección de los bienes culturales afectados.... La obligatoriedad de dicho Plan no podrá excusarse en la preexistencia de otro planeamiento contradictorio con la protección, ni en la inexistencia previa de planeamiento general".*

Bien es cierto, como ha señalado González-Varas, que las declaraciones de conjuntos históricos que se realizaron en los últimos años del siglo XX fueron escasas y que, por ello, las medidas protectoras contempladas por la Ley del Patrimonio Histórico Español no pudieron ser aplicadas. Hasta 1990 estaban declarados 300 núcleos urbanos y ya en 1995 se pasó a contar con más de 350 ciudades históricas o núcleos de diferente categoría, pero que cumplían los requisitos establecidos en la normativa española de patrimonio, Ley 16/85.



Vista aérea del casco antiguo de Vitoria.

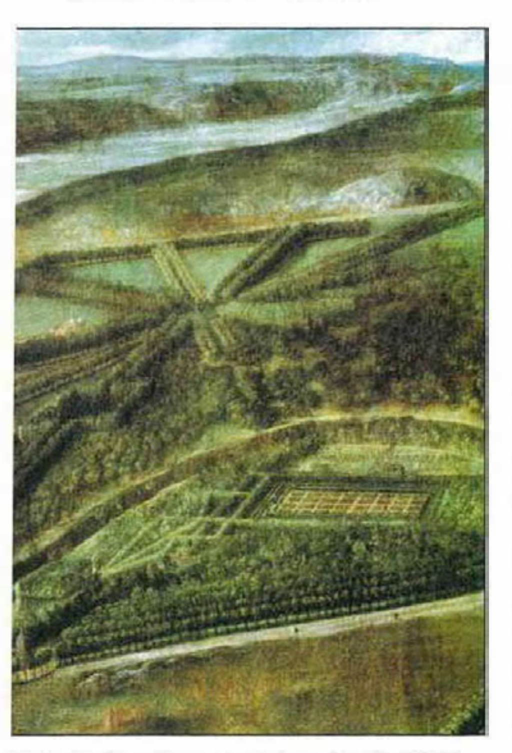
Por otro lado, persistía cierta sombra del pasado, pues la Ley de PHE no se complementa y choca con la Ley sobre el Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 1992, de tal forma que no se consigue articular de forma armoniosa la ordenación urbana y la protección de los conjuntos históricos.

En el proceso de recuperación ha tenido un papel de cierta consideración la renovación que, desde el punto de vista académico, se ha producido en la enseñanza de las escuelas de Arquitectura, en donde se han modernizado los planteamientos, se ha buscado la especialización y se ha detenido la mirada hacia los centros y cascos históricos de las ciudades.

De esta forma, puede decirse que desde los años ochenta empezaron a aplicarse en los centros históricos programas de intervención muy afortunados, como los ejecutados en Salamanca, Segovia, Vitoria, Pamplona, Gijón, Lleida y Tarragona. Pero, a diferencia de la metodología planteada por la teoría y praxis italiana, en España, dadas las complejas variantes y diferencias de las ciudades españolas, se aplicó y se sigue aplicando una metodología elástica en la que los planes especiales estudian la particularidad y la singularidad de cada caso concreto. Con el tiempo nuevas perspectivas irán apareciendo, y el conservacionismo-monumental se hace compatible con la construcción de edificios singulares emblemáticos de la arquitectura contemporánea más reciente, "piezas" de un *marketing* muy estudiado dentro de una política urbana, y edificios diseñados por arquitectos de prestigio reconocido, cuyo ejemplo más conocido se ofrecerá en los años noventa con el Museo Guggenheim de Bilbao, considerado como auténtica arquitectura "milagrosa" por sus efectos económicos beneficiosos, pero producto de un fenómeno indudablemente paradójico.

5. La ciudad histórica: un Bien del Patrimonio Mundial

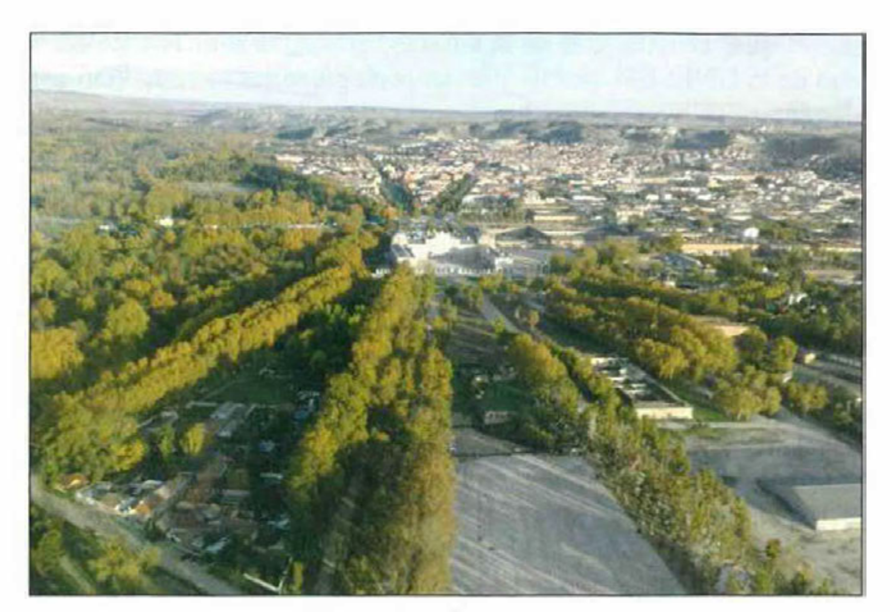
El concepto de ciudad histórica en España tiene una correspondencia geográfica singular. Aquellos lugares que no fueron objeto de explotación turística o desarrollo económico, y que ejemplificaron cierto estancamiento y decadencia han pervivido en el tiempo sin grandes esfuerzos de conservación. Dentro de esta conservación se asistía a un doble fenómeno, por una parte no se planteaba el derribo de edificaciones, pero sí se permitía el deterioro de las existentes. Aun así se pudo llegar a tiempo de salvar una serie de ciudades que amparadas en el marco de su declaración de Patrimonio Mundial han podido preservar el legado histórico. Buena parte de los esfuerzos en España han ido a parar a los planeamientos de los conjuntos históricos declarados Patrimonio Mundial por la UNESCO: ciudades como Salamanca, Ávila, Cáceres, Segovia o Santiago de Compostela, entre otras. El apoyo del Ministerio de Cultura a la asociación de Ciudades Patrimonio de la Humanidad ha propiciado la protección del legado desde el punto de vista cultural, superpuesto y complementario de las políticas puramente urbanísticas.



Vista de Aranjuez, anónimo, hacia 1630 (detalle).

Mas este planeamiento, en ocasiones, ha tendido a propiciar la ciudad-museo e ignorar la compatibilidad de la protección del patrimonio urbano con el desarrollo sostenible, con las orientaciones de la planificación estratégica de las ciudades así como el contemplarla como recurso turístico.

En este sentido, se puede observar otro perfil de ciudades como los de Córdoba, Vitoria-Gasteiz, Lérida o Sevilla que muestran la aplicación de principios de "conservación integrada" acordes a las propuestas europeas que arrancan de los años setenta y ochenta, propuestas en las que se busca ese equilibrio entre la conservación del centro histórico y las necesidades de reactivación urbana (a través de espacios colectivos y públicos) y de renovación social y económica del mismo, manteniendo las pequeñas industrias artesanas, así como el tejido social y residencial tradicional, según



Vista aérea de Aranjuez.

los principios internacionales. Esta concepción integrada ya fue comentada en 1983 por el profesor y arquitecto Fernández Alba:

> *"No es el principio de restauración como política primordial el que permitirá recuperar el espacio, pues un edificio o conjunto histórico que mantiene sus espacios obsoletos en los usos y con una rentabilidad no actualizada, hace inviable la operación restauradora...* –por lo que– *... el coste del patrimonio restaurado debe estar en relación con la planificación del patrimonio rehabilitado y esta ecuación lleva implícita una sincronización de los contenidos políticos, económicos y culturales".*

Esta opinión ejemplifica la teorización e inmediata materialización de un nuevo concepto que a partir de los ochenta se introduce en España: el de la rehabilitación. Sirva de ejemplo el Plan Especial para el Casco Histórico de Aranjuez.

5.1. La OCPM (OWHC): Organización de Ciudades Patrimonio Mundial

La OCPM (Organización de las Ciudades del Patrimonio Mundial/Organization of Word Heritage Cities), como se ha dicho en el tema 6, es un

organismo que, al igual que el ICOMOS, el ICOM o el ICCROM, surge del seno de la UNESCO, por lo que sus prolegómenos se remontan a varias décadas antes.

Recordemos como la Segunda Guerra Mundial dio al traste con las aspiraciones que, en materia de conservación del patrimonio cultural, intentó promover la Sociedad de Naciones. Ni la Carta de Atenas de 1931 ni el Pacto Roerich de 1935 evitaron la destrucción patrimonial que acarreó el segundo conflicto bélico europeo. Finalizada la guerra y dentro de un intento de colaboración internacional se emite la Carta de San Francisco, documento que instituye la fundación de la ONU (Organización de Naciones Unidas) como organismo que deba arbitrar las relaciones internacionales de los habitantes y países del planeta. En aquel documento se tuvieron también en cuenta las directrices que debían asumir la cultura y la educación en relación con la cooperación internacional y con este fin surge la UNESCO (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization) con sede en París. Se trata, pues, de un organismo especializado de la ONU.

Bajo los auspicios de la UNESCO y en virtud de la aplicación de la Convención de París de 1972 (Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, en la que se considera la posibilidad de declarar Patrimonio Mundial a los conjuntos o centros históricos) se celebró en la ciudad de Québec en 1991 el Primer Coloquio Internacional de las Ciudades del Patrimonio Mundial con el objetivo de fomentar el intercambio de información entre las ciudades declaradas. De ahí surgió la Declaración de Québec, un documento en el que se afirmaba la voluntad de constituir una red de ciudades del Patrimonio Mundial.

Este proyecto se hizo realidad dos años después, en 1993, en la ciudad marroquí de Fez, con motivo del Segundo Coloquio Internacional de las Ciudades del Patrimonio Mundial, reunión que acogió a delegados de cincuenta y seis ciudades representadas y dio lugar a la Carta de Fez. El 8 de septiembre se aprobaron los estatutos de la OCPM, cuya sede se encuentra en Québec. En dicha organización las ciudades reconocidas por la UNESCO como Patrimonio Mundial están representadas por sus alcaldes o delegados de las ciudades. Su órgano de gobierno es un Consejo de Administración constituido por ocho alcaldes elegidos.

Entre los objetivos y funciones de la OCPM se encuentran el de contribuir a la implantación y desarrollo de los postulados de la mencionada Convención del Patrimonio Mundial de París de 1972, así como de la Carta de Toledo/Washington (1986/1987) sobre la Conservación de las Ciudades Históricas. Dichos postulados son: el desarrollo de la cooperación y el intercambio de información y conocimiento entre las ciudades históricas del

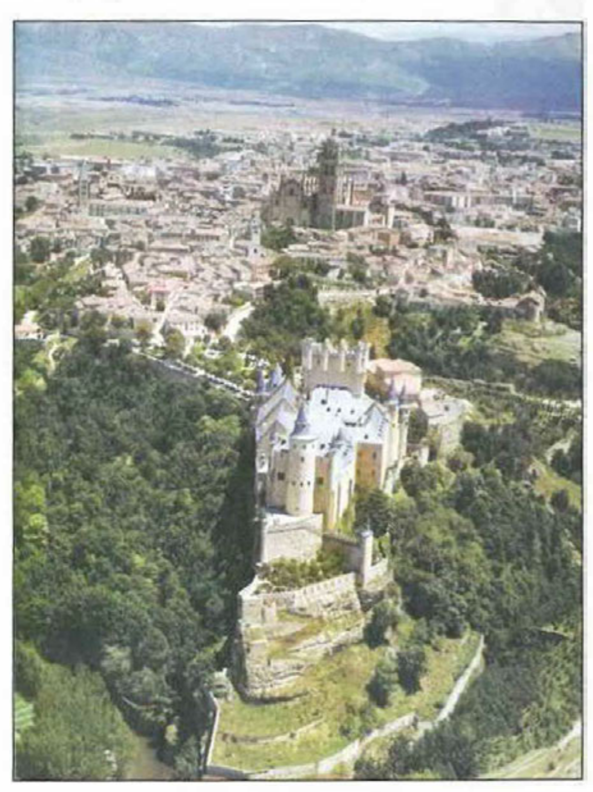
mundo; la formación de gestores municipales y el diseño de estrategias de valoración y conservación de los conjuntos históricos.

Entre las actuaciones encaminadas a dichos fines se halla la elaboración de la *Guía de gestión de las Ciudades del Patrimonio Mundial*, la edición del boletín *Noticias de la OCPM*, y los pasos dados para que, sobre el espíritu del Pacto Roerich, se logre que las ciudades Patrimonio Mundial no sean consideradas objetivos militares en caso de conflictos armados.

No obstante, el ámbito global de la OCPM administrativamente se estructura en regiones, perteneciendo España a la del Mediterráneo Sur. El funcionamiento de la OCPM se establece en la reunión que cada tres años se celebra en una de las ciudades socias, con el fin de tratar temas concretos que se han abordado en los Coloquios Internacionales de las Ciudades Patrimonio Mundial. Fruto de esta actividad son documentos como el "Protocolo de Bergen sobre la comunicación e intercambio entre las ciudades de la OCPM" de 1995, uno de los textos de mayor trascendencia al coordinar diferentes objetivos entre la OCPM, la UNESCO, órganos asesores de la misma como ICCROM e ICOMOS, el Consejo de Europa y otras instituciones.

5.2. Las ciudades españolas declaradas

En 1993 los Ayuntamientos de Ávila, Cáceres, Salamanca, Santiago de Compostela, Segovia y Toledo constituyeron el "Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España". La formación del grupo tenía como meta, según consta en el Acta de constitución, "la conservación y el desarrollo de estas seis ciudades mediante la realización de proyectos comunes dada su misma problemática debido a los singulares valores históricos, arquitectónicos y culturales que atesoran y que han merecido el reconocimiento de la UNESCO que las ha declarado Ciudades Patrimonio de la Humanidad". A este



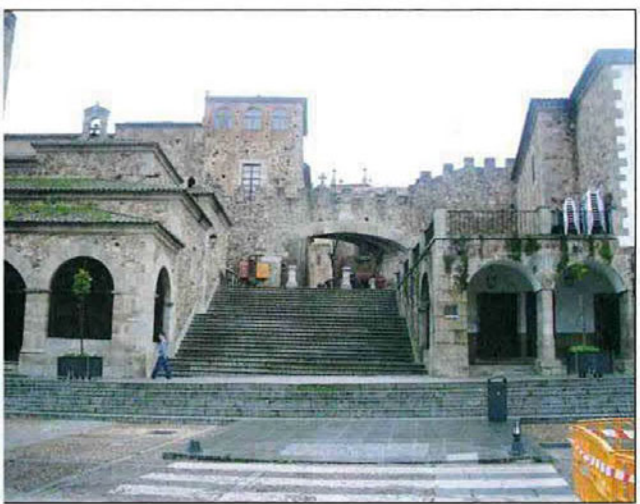
Vista aérea de la ciudad de Segovia.

grupo se integraría más tarde Córdoba y, posteriormente, Cuenca. En la actualidad la distinción de Ciudad Patrimonio de la Humanidad recae también en Mérida (declarada en 1993) Alcalá de Henares (en 1998) San Cristóbal de la Laguna (en 1999), Ibiza (1999) y Tarragona (en 2000).

Como se acaba de mencionar, la problemática de las ciudades españolas tiene muchos puntos en común, aunque su fisonomía y su historia en absoluto las hace iguales. En Extremadura, la conservación y la restauración emprendida por la administración, culminó en la declaración de Patrimonio de la Humanidad de Cáceres, Guadalupe y Mérida.

El caso de Cáceres puede dar una idea de los motivos para ostentar tal distinción.





Cáceres, Ciudad Patrimonio de la Humanidad.

Elevada sobre una colina, entre los ríos Tajo y Guadiana, fue fundamental enclave para la articulación de la Vía de la Plata, una antigua calzada romana que propició un destacado protagonismo a la ciudad desde su fundación en el siglo I a.C. como campamento militar romano de carácter estratégico. Aunque hay restos anteriores, del Paleolítico y de la Edad de Bronce, tal y como se demuestra en el Museo Provincial de Cáceres, la urbe inició su andadura como colonia romana, dejando numerosos rastros en el subsuelo, en el recinto amurallado, así como esculturas de gran empaque en el museo citado, sin embargo será en la etapa musulmana, sobre todo desde el siglo X, cuando la ciudad se amuralla y se convierte nuevamente en una ciudad defensiva frente a los cristianos.

Reconquistada por Alfonso IX, Cáceres se puebla de caballeros gallegos, leoneses y castellanos que imprimirán a la villa un carácter noble, bien visible en los blasones que ofrecen numerosos edificios y fachadas. A lo largo de los últimos siglos medievales los nobles fortificarán sus mansiones con altas torres. La ciudad se desarrolla paulatinamente durante el Renacimiento y el Barroco, periodos en los que se configura un extraordinario Patrimonio Artístico, visibles en calles y plazas, así como en su variada tipología arquitectónica, cuyo interior aloja una riqueza patrimonial de enorme interés.

Gracias a que a lo largo de los últimos siglos no se alteró su estructura urbana, ni su trazado, ni sus monumentos, Cáceres consiguió de la UNESCO acceder al título de Ciudad Patrimonio de la Humanidad, concesión que recibió en 1986.

¿Qué es lo que se valoró?: Un aspecto muy claro, pero importante: ser "*el resultado de distintos planteamientos urbanísticos y arquitectónicos desarrollados a lo largo de la historia y puestos de manifiesto por las diferentes culturas y pueblos que sucesivamente se alternaron en su dominio*"; es decir, civilizaciones romana, árabe y cristiana, renacentista y barroca, pueblos y épocas que aprovecharon lo preexistente, y modificaron ponderadamente la trama y la arquitectura.

Cáceres cuenta, pues, con restos de murallas y puertas, palacios y conventos, hospitales y enfermerías, parroquias e iglesias, plazas y plazuelas que regularizaron el espacio público, sirviendo para funciones de mercados o para dar mayor protagonismo a ciertos edificios, pero también cuenta con antiguas casas de condición más humilde y sencilla, que formaron parte de la judería. Su ensanche, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, fue respetuoso con la trama antigua y se emplazó en su mayor parte hacia las afueras. Hoy, todavía, Cáceres se divide en intramuros y extramuros.

También en Cáceres se pueden apreciar las técnicas constructivas romanas, pero sobre todo las almohades en los restos de las fortalezas, así como las tipologías defensivas, es el caso de las torres albarranas, o las propias del Renacimiento, como las garitas cilíndricas de la muralla, características del siglo XV, o las tribunas del siglo XVI. Soluciones y técnicas han pervivido, como las cisternas o los aljibes hispano-musulmanes, el más importante fue construido por los almohades a finales del siglo XII o comienzos del XIII. Los palacios de la ciudad revelan su articulación interior a través de patios porticados y estancias con pinturas al fresco, tan al uso desde la segunda mitad del siglo XVI y palpables en el Palacio de Carvajal. Hay además influencias de la arquitectura italiana, en las puertas a la manera serliana. Las reformas de los siglos XVII y XVIII enriquecieron las fachadas de los palacios, muchos de ellos ya existentes, otros de nueva planta, introduciendo en la ciudad el caris-



Aljibe almohade (Cáceres).

ma barroco y que tendrá su culminación con la intervención en las primeras décadas del siglo XVIII de Manuel de Larra Churriguera. Las iglesias cacereñas son un conglomerado de estilos que van desde el gótico final al barroco y en su interior se custodian auténtica joyas del Patrimonio mueble: retablos, rejas, sepulcros, etc.

Por otro lado, la funcionalidad y uso del monumento se ha convertido en algo vital para la pervivencia de la historia patrimonial de Cáceres. Así el Palacio de Sancho Sánchez de Ulloa es la sede actual de la Escuela de Bellas Artes de la Diputación, el Palacio de las Cigüeñas es la sede del Gobierno Militar o el Palacio de Carvajal sede del Patronato de Turismo. Otros se han adaptado a Parador de Turismo, Colegio Mayor Universitario, Colegio Oficial de Arquitectos o Consejería de Educación. Así, pues, se evitó en Cáceres una de las principales amenazas que se ciernen sobre el Patrimonio: la pérdida y el deterioro por falta de uso y función.

Sin embargo en Cáceres hay un peligro latente: por un lado el cúmulo de edificios institucionales y administrativos convierte la zona protegida en una ciudad museo, donde la vida cotidiana no ha sido recuperada. Este hecho ha propiciado otro tipo de amenazas: la relajación en el control de las rehabilitaciones, donde es difícil valorar si prima la conservación o la promoción turística. Tal vez sea Cáceres el ejemplo español más parecido a Venecia.

Bibliografía

Textos y documentos

CHUECA GOITIA, F. (1977): *La destrucción del legado urbanístico español*, Madrid, Espasa-Calpe.

Bibliografía

CASTILLO, M. A. (ed.) (1998): *Centros históricos y conservación del Patrimonio*, Madrid, Fundación Argentaria-Visor.

GONZÁLEZ-VARAS, I. (1999): *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra. Como uno de los libros más indicados para preparar la asignatura, se recomienda la lectura de los capítulos 7 y 8.

VARAGNOLI, C. (2010): "La reconstrucción en Italia tras la Segunda Guerra Mundial" en GARCÍA CUETO, M. P., ALMARCHA NÚÑEZ, M. E. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coords.): *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, TREA. Este breve artículo repasa de forma clara las teorías restauradoras, los debates y la problemática de la reconstrucción y la protección de la ciudad en Italia durante la segunda mitad del siglo xx.

Bibliografía de ampliación

ARGAN, G. C. (1984): *Historia del Arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia.

CAMPOS VENUTI, G y OLIVA, F. (ed.) (1994): *Cincuenta años de Urbanística en Italia, 1942-1992*, Madrid, ed. Universidad Carlos III-BOE.

CASTRILLO ROMÓN, M. y JIMÉNEZ JIMÉNEZ, M. (2011): "La práctica de la arquitectura contemporánea en las ciudades históricas españolas. Notas para una aproximación histórico-urbanística", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII (Historia del Arte).

CORTES PUYA, T. (2002): *Recuperación de patrimonio cultural urbano como recurso turístico*. 2001. Tesis doctoral. Departamento de geografía humana. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid.

LÓPEZ MORALES, F.J. y VIDARGAS, F. (Ed.) (2014): *Los nuevos paradigmas de la conservación del Patrimonio Cultural. 50 años de la Carta de Venecia.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MERLOS ROMERO, M. (2011): "Paisaje cultural de Aranjuez y Patrimonio Mundial: seducción, declaración y compromiso", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII (Historia del Arte).

NAVASCUÉS, P. (1995): "La restauración de monumentos en España: una aproximación bibliográfica (1954-1994) en *Historiografía del arte español en los siglos xix y xx*, Madrid, CSIC, pp.77-88.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A.J. (2013): "Patrimonio auténtico, Turismo auténtico", *Pasos*, revista de Turismo y Patrimonio Cultural, núm. 11.

SOLÀ-MORALES I RUBIÓ, M. (1997): *Las formas del crecimiento urbano*, Barcelona, Edicions UPC.

TROITIÑO VINUESA, M. A. (1992): *Cascos antiguos y centros históricos: problemas, políticas y dinámicas urbanas*, Madrid, MOPT.

Tema 10

LOS RETOS DE LA MEDIACIÓN Y LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO. DEBATES Y POLÍTICAS PARA UN MODELO SOSTENIBLE

Esquema de contenidos

1. Introducción

A lo largo de los capítulos precedentes nos hemos acercado a la historia del patrimonio cultural desde diferentes perspectivas, pudiendo comprobar que tanto el concepto de patrimonio como las políticas y prácticas para su conservación y puesta en valor han sido objeto de una evolución constante, acorde con cada época.

De la esfera internacional al medio local, la segunda mitad del siglo XX vio crecer un auténtico movimiento social en torno a la recuperación, conservación y valorización de nuestro legado patrimonial. Es una época de gran actividad en todos los terrenos, en la que se consolidan nuevos paradigmas y se trata de identificar y hacer frente a los nuevos retos que plantea la gestión del patrimonio. Entre ellos, algunos que han evolucionado y se han convertido en asuntos clave a la hora de entender y proteger nuestro patrimonio en el siglo XXI.

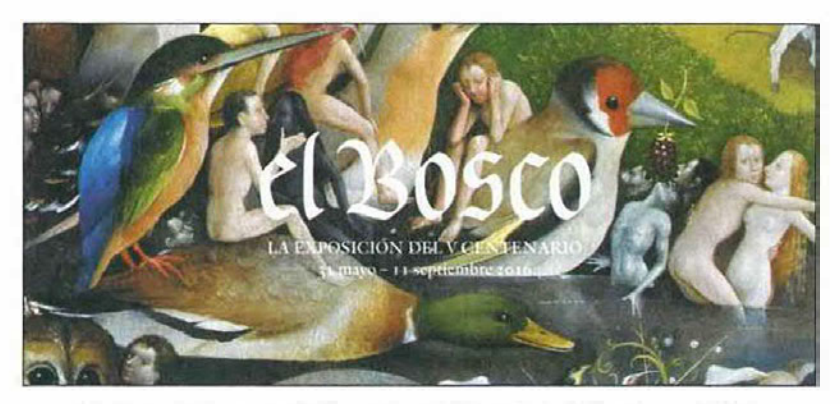
En el momento actual el patrimonio cultural comparte amenazas y estrategias con muchos otros ámbitos de la vida. Así, por ejemplo, los acelerados procesos de globalización han traído consigo importantes desafíos desde el punto de vista cultural que analizaremos. También el crecimiento sin freno del movimiento de personas, que con la etiqueta de *turistas* ocupamos en ocasiones hasta saturarlos espacios que nos son ajenos, comporta riesgos para el patrimonio.

El objetivo de este tema es aproximarnos a algunos de los peligros a los que se enfrenta el patrimonio cultural en nuestros días, a los debates que suscitan y a las estrategias y políticas que se han generado desde distintas esferas. Finalmente, se abordará el papel protagonista que juega la sociedad civil a través de asociaciones y plataformas de distinto tipo en la conservación de nuestro legado histórico y cultural.

2. Patrimonio cultural y sociedad globalizada. Entre identidades, experiencias, espectáculo y mercado

Probablemente resulta una obviedad afirmar que, históricamente, nunca habíamos estado tan cerca de la democratización cultural como hoy día. El acceso a la educación y a la cultura en general está garantizado en las democracias occidentales, formando parte de los derechos fundamentales reconocidos por sus respectivas constituciones. En España, el art. 9.2 de la Carta Magna señala que es obligación de los poderes públicos «*...facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social*»; y el art. 44.1, que éstos «*...promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho*». Basta con rastrear la prensa periódica para evidenciar que la cultura y el patrimonio han vivido en las últimas décadas su particular edad de oro. La actualidad está repleta de iniciativas de todo tipo –exposiciones, restauraciones, rehabilitaciones, excavaciones, musealizaciones y un largo etcétera– que nos informan e invitan a ocupar provechosamente nuestro tiempo de ocio. Paralelamente, se ha generalizado un afán por ver y conocer que se manifiesta en cuestiones como el rotundo

éxito, en términos de visitantes, de las grandes exposiciones temporales, el florecimiento sin precedentes de viejos y nuevos museos –particularmente de arte contemporáneo–, o la fortuna de numerosísimas publicaciones divulgativas sobre arte e historia.



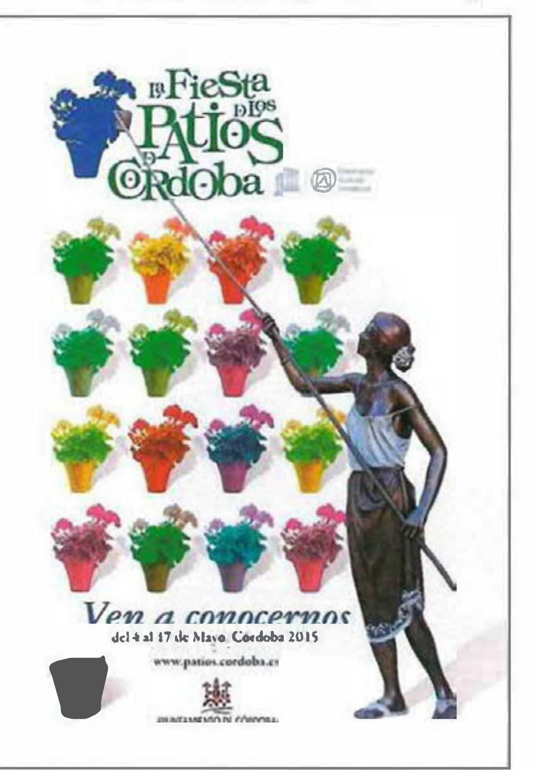
Folleto de la exposición sobre El Bosco *celebrada en 2016. La muestra se convirtió en la más visitada de la historia del Museo del Prado, con más de 600.000 asistentes.*



Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, inaugurado en 2005. La obra, firmada por el estudio Mansilla y Tuñón Arquitectos, mereció el premio de arquitectura Mies Van der Rohe de 2007.

Por otro lado, el turismo en general y el turismo cultural en particular se han consolidado como uno de los recursos y actividades que mejor definen nuestra sociedad. El viaje, muy vinculado históricamente al patrimonio cultural, se ha convertido en una actividad compartida por millones de personas y en la dedicación preferida durante los periodos de ocio. A ello ha colaborado el desarrollo de una industria que ha sabido generar la necesidad de experimentar otros espacios y otras culturas. En países como España, el turismo se ha convertido en principal motor de la economía nacional –los registros estiman su contribución al PIB en torno al 11,2,% a principios de 2017, igualando e incluso superando los anteriores a la crisis–. Parte de este éxito se debe al esfuerzo realizado por explorar alternativas de calidad al tradicional turismo de sol y playa, a fin de captar a un tipo de turista que disfruta con la experiencia y el conocimiento que le proporcionan el contacto con los bienes culturales y naturales.

El patrimonio histórico tiene en el turismo cultural un gran aliado en las siempre costosas y complejas tareas de recuperación, conservación y puesta en valor. Constituye además el principal recurso de un gran número de ciudades del interior –Salamanca, Ávila, Toledo, Cáceres, Cuenca, Valladolid, Burgos...–, así como de núcleos de población más reducidos, donde ha pasado en muchos casos a ser la única esperanza de desarrollo en enclaves caracterizados por una economía deprimida y una población escasa y envejecida. Sin embargo, en ocasiones se ha echado en falta una gestión adecuada y rigurosa capaz de conjugar los objetivos económicos con las prioridades y necesidades de la población. En el ámbito patrimonial, la contrapartida a los beneficios del turismo es la progresiva implantación de la lógica económica en la gestión de estos recursos.



Cartel promocional de la Fiesta de los Patios de Córdoba.

En términos de bienes culturales, hemos podido comprobar que nuestra sociedad no para de *crear* patrimonio. De alguna forma, parece que llevase consigo la necesidad de rescatar el pasado del olvido, por lo que es oportuno tratar de identificar las causas de este fenómeno.

Para empezar, tenemos que referirnos a la cuestión de la conservación física de los bienes culturales, a su pervivencia como objetos materiales que soportan el valor cultural. En este sentido, debemos reconocer que tras muchos años de evolución normativa y un largo camino recorrido a favor de una mayor sensibilidad patrimonial, la situación presente dista mucho de la que se daba en épocas anteriores. En la actualidad, cuestiones como la salida de obras de arte y monumentos al extranjero, el expolio de yacimientos o la destrucción de monumentos, conjuntos históricos o entornos paisajísticos parecen, si no superados -por desgracia, la realidad es tozuda y cada tanto nos recuerda la necesidad de continuar luchando en esta causa–, sí incorporados a una conciencia común que sabe distinguir lo correcto de lo incorrecto y denunciar, si es necesario, comportamientos que atentan contra el patrimonio. Por eso, aunque a veces las medidas adaptadas por las distintas administraciones no siempre sean las más acertadas, ya nadie discute la necesaria protección de las obras de arte, de los monumentos singulares, del carácter de las ciudades o de nuestras costas.

En cualquier caso, nuestro interés por el pasado está ligado a procesos históricos y sociales complejos, que entroncan con la aparición de una conciencia preocupada por lo identitario, lo anímico y lo espiritual. En un mundo marcado por el desarrollo vertiginoso de las comunicaciones, por la implantación de un sistema de relaciones de interdependencia en todos los campos y por la imposición de valores tecnológicos y utilitarios, surge la necesidad de hallar y reconocer el legado cultural de los distintos pueblos, y de preservarlo frente a la devoradora homogeneización de usos y costumbres a la que asistimos.

El avance de la civilización, la lógica de cambio y transformación que impone el progreso, amenaza la supervivencia de espacios culturales construidos lentamente a lo largo del tiempo. Los cambios son de tal calado que cada vez resulta más difícil, y a la vez más necesario, encontrar una verdad estable a la que aferrarse para escrutar nuestro presente y orientar nuestro futuro. Decía Benítez de Lugo que «*la borrachera industrial, el atosigamiento de las grandes urbes donde el hombre grita en silencio su soledad [...] le han impulsado a buscar su "ego", reposar su espíritu y satisfacer sus necesidades anímicas. El hombre angustiado ante su pérdida de personalidad [...]. Intenta defenderse ante su futuro. Y esa lucha tiene dos grandes armas: la cultura y la naturaleza. Y ambas se hermanan en el maltratado Patrimonio Histórico-Artístico-Cultural, que es el que ahora busca el ser como su nuevo "hábitat"*»[1]. La cuestión es que la globalización está creando su propia cultura global, producida por unos pocos países o grupos, que

---

[1] BENITEZ DE LUGO, F., *El patrimonio cultural español. Aspectos jurídicos, administrativos y fiscales. Incentivos en la Ley de Fundaciones.* Granada, Comares, 1995, págs. 1-2.

consume el resto del planeta. La industria cultural –editoriales, cine, música, diseño, publicidad, televisión...–, actúa como una fábrica de símbolos que universalizan formas de vida y crean hábitos de consumo comunes. El interés por la supervivencia del patrimonio radica, por tanto, en la necesidad de encontrar una memoria individual y colectiva sobre la que construir y afianzar nuestra propia identidad, que parece siempre en riesgo de disolverse. Como señala Ballart, la función que los objetos del pasado cumplen en nuestra sociedad los hacen *«más insustituibles que nunca: son un pedazo de la auténtica realidad, una prueba indiscutible y permanente de las obras de los seres humanos sobre las que podemos ir y volver»*[2].

Dicho esto, sabemos desde hace tiempo que la relación con el pasado es compleja y conflictiva. David Lowentahal nos advertía sobre las dificultades y limitaciones que condicionan nuestro acercamiento al pasado, así como sobre la imposibilidad de encontrar certezas, en su fantástico libro *El pasado es un país extraño* (ed. original, 1985): *«El conocimiento histórico es por su naturaleza consensuado»*, señalaba; y sin embargo, *«necesitamos un pasado estable que de validez a la tradición, para confirmar nuestra propia identidad y dar sentido al presente»*[3]. Podemos afirmar, entonces, que lo que entendemos por patrimonio responde en realidad a una construcción social. Siguiendo a Llorenç Prats, esto supone *«en primer lugar, que no existe en la naturaleza, que no es algo dado, ni siquiera un fenómeno social universal, ya que no se produce en todas las sociedades humanas ni en todos los períodos históricos; también significa, correlativamente, que es un artificio, ideado por alguien (o en el decurso de algún proceso colectivo), en algún lugar y momento, para unos determinados fines, e implica, finalmente, que es o puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias»*[4]. Detrás de la activación de unos determinados objetos patrimoniales como símbolos identitarios se esconde siempre una visión ideológica de esa misma identidad, que *«responde a unas ideas y valores previos, normalmente subsidiarios de unos determinados intereses»*[5]. Así pues, siempre es un buen ejercicio preguntarse a quién corresponde la activación de estos símbolos. En la práctica, la creencia en un *sujeto colectivo* que se mira al espejo y selecciona los elementos que mejor la representan acaba siendo una falacia. Son los poderes establecidos los que efectúan la selección y elaboran el discurso en

[2] BALLART HERNÁNDEZ, J., *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, 2005, pág. 15.

[3] LOWENTHAL, D., *El pasado es un país extraño*. Madrid, Akal, 1998, págs. 312 y 379.

[4] PRATS, L., *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel, 1997, págs. 19-20.

[5] PRATS, L., *Op. cit.*, pág. 31.

función de valores e intereses concretos. A lo sumo, a la sociedad corresponde adherirse o no a ellos[6].

Todo ello nos invita a analizar y cuestionar determinados aspectos del patrimonio. El más controvertido es, sin duda, su relación con los poderes y su utilización de acuerdo a discursos e intereses políticos. Como recuerda Horacio Capel, «*en el patrimonio hay siempre una tensión entre lo que debe ser recordado y lo que debe ser olvidado*». La memoria colectiva se construye en base a un proceso por el que se seleccionan, ensalzándolos, determinados elementos o acontecimientos, mientras se descuidan u olvidan otros. Por eso es importante reflexionar sobre la relación entre memoria e identidad, individual y colectiva; incluso discutir sobre qué tipo de memorias deberían ser activadas, si lo que se pretende es, como sería deseable, un futuro integrador, de encuentro y mestizaje[7].

Ligada igualmente al proceso de activación patrimonial está la cuestión de la *autenticidad*, de la que hablaremos luego –la creación de un pasado que nunca existió es un riesgo del que nos advertía Lowenthal y que historiadores como Hobsbawm se han encargado de acreditar a partir de numerosos ejemplos[8]–; pero si algo caracteriza nuestro acercamiento al patrimonio cultural en la actualidad, es su *espectacularización*. La vinculación del patrimonio con el turismo ha traído consigo su progresiva introducción en los mecanismos de mercado, en un proceso que se retroalimenta del crecimiento económico mundial y del desarrollo de los medios de comunicación, responsables de crear y avivar nuevas necesidades en torno a vivencias y experiencias que proporcionan un estatus diferencial. De alguna forma, asistimos a una especie de coleccionismo turístico. La necesidad de diferenciarnos ha conducido, no solo al auge de viajes teñidos de cultura, sino también al florecimiento de nuevos destinos exóticos. Cada vez más, la fortuna de una activación patrimonial, su eficacia simbólica, depende de su aceptación pública en términos de consumo. Y uno



Turistas asistiendo a la representación de danzas tradicionales en Bali, Indonesia.

[6] PRATS, L., *Op. cit.*, pág. 33. El autor señala que son fundamentalmente los gobiernos locales, regionales y nacionales los más interesados en construir discursos identitarios. No olvida, sin embargo, interesantes excepciones como las que en muchos casos protagonizan poderes políticos en situación de oposición o clandestinidad.

[7] CAPEL, H., *El patrimonio: la construcción del pasado y del futuro*. Barcelona, Ed. del Serbal, 2014, pág. 142.

[8] Sobre el particular, HOBSBAWM, E. y RANGERS, T. (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

de sus grandes riesgos es, precisamente, caer en una banalización excesiva. Sobre este particular ya alertaba Guy Debord en los años sesenta: «*la cultura íntegramente convertida en mercancía debe convertirse a su vez en la mercancía estelar de la sociedad espectacular [...] La cultura desempeñará el papel de motor del desarrollo económico que en la primera mitad* [del siglo XX] *jugó el automóvil y en la segunda mitad del siglo XIX los ferrocarriles*»; la función del espectáculo es «*hacer olvidar la historia mediante la cultura*»[9].



Visitantes en el Museo del Louvre frente a La Gioconda.

3. *Autenticidad* y *sostenibilidad*, piedras angulares de la mediación y la gestión del patrimonio cultural

De acuerdo con las cuestiones apuntadas, podemos decir que la clave de la deseada relación con el patrimonio cultural estriba en encontrar el delicado equilibrio entre uso y conservación. Equilibrio medido no sólo en términos de afluencia o de preservación de los materiales, sino también en términos de calidad de la experiencia, de rigor histórico o de accesibilidad al conocimiento.

[9] DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2005, págs. 158-160.

La gestión del patrimonio cultural debe perseguir, como cualquier otro ámbito de la vida, un desarrollo sostenible. Este concepto, formulado en los años ochenta, define aquel tipo de desarrollo *«que satisface las necesidades de la generación presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades»* (Informe Brundtland. *Nuestro futuro común*, 1987), consolidándose en el ámbito internacional durante la Conferencia de Naciones Unidas de 1992. Así, a la hora de gestionar el patrimonio cultural y natural como un recurso económico y social, ésta debe ser la premisa de la que parta cualquier estrategia de desarrollo. El reto, en muchos casos, será fijar adecuadamente los límites de uso en todos los niveles.

En cuanto a la mediación, es un concepto que abarca todas aquellas actividades destinadas a proporcionar un conocimiento cultural, lo que incluye tanto la elaboración de un discurso patrimonial como su efectiva trasmisión al público. En este sentido, la mediación cultural debe regirse por dos principios básicos: autenticidad y accesibilidad. Es importante velar por la calidad y el rigor de la información o experiencia que se proporciona, a la vez que se garantiza que ésta sea accesible a los distintos grupos de población y que se adecúe a los diferentes niveles y realidades educativas existentes. Quedan dentro del ámbito de la mediación actividades tan diversas como la elaboración de estrategias de animación patrimonial, la puesta en marcha de planes de comunicación y difusión o la organización y animación de visitas.

3.1. La reflexión institucional sobre la diversidad y carácter del patrimonio cultural

Algunas de las cuestiones que nos ocupan en este capítulo han sido objeto de debate internacional desde finales del pasado siglo, dando lugar a reflexiones y documentos de doctrina de gran interés.

El Documento de Nara sobre la Autenticidad es el resultado de la conferencia celebrada en la ciudad japonesa, en noviembre de 1994, a instancias de la Agencia de Asuntos Culturales de Japón en cooperación con la UNESCO, el ICCROM e ICOMOS. Sin duda, buena parte de su éxito se debe a su capacidad para detectar nuevos horizontes en la tarea de conservación del patrimonio, ligados al respeto de la diversidad cultural: *«En un mundo que está cada vez más sujeto a las fuerzas de la globalización y la homogeneización, y en un mundo en el cual la búsqueda de la identidad cultural se persigue en ocasiones a través de nacionalismos agresivos o de la supresión de las culturas minoritarias, la toma en consideración de la*

autenticidad en la práctica de la preservación aporta esencialmente una aclaración y una iluminación de la memoria colectiva de la humanidad». El punto de partida es, por supuesto, el reconocimiento de la diversidad cultural y patrimonial como «*fuente irremplazable de riqueza, tanto espiritual como intelectual*», que se une a otro principio fundamental de la UNESCO, «*que el patrimonio cultural de cada uno es el patrimonio cultural de todos*».

El argumento fundamental del Documento de Nara es su reflexión sobre los valores y el concepto de autenticidad como factor de cualificación de estos valores. Así, señalaba: «*Todos los juicios sobre valores que se atribuyan a los bienes culturales, así como la credibilidad de las fuentes de información relacionadas, pueden variar de una cultura a otra, e incluso dentro de la misma cultura. Por lo tanto, no es posible basar juicios sobre el valor y la autenticidad con criterios inamovibles. Al contrario, el respeto debido a todas las culturas requiere que los bienes del patrimonio deban juzgarse y tomarse en consideración dentro de los contextos culturales a los que pertenecen*». Y es que, recordemos, no en todas las culturas el valor patrimonial tiene las mismas raíces. En culturas como la china, por ejemplo, el concepto de autenticidad es de muy reciente introducción, mientras que el valor patrimonial está tradicionalmente más supeditado a los vínculos espirituales de determinados lugares.

El 2 de noviembre de 2001, en una coyuntura especialmente singular a causa de los ataques del 11 de septiembre, la UNESCO aprobaba la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Era la forma en la que los Estados reafirmaban su convicción de que el diálogo intercultural es la mejor garantía para la paz, frente los augurios que parecían conducir a un inevitable choque de civilizaciones. La Declaración constataba que «*la cultura se encuentra en el centro de los debates contemporáneos sobre la identidad, la cohesión social y el desarrollo de una economía fundada en el saber*» y que «*el proceso de mundialización, facilitado por la rápida evolución de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, pese a constituir un reto para la diversidad cultural, crea las condiciones de un diálogo renovado entre las culturas y las civilizaciones*». Así, la propuesta vino a elevar la diversidad cultural a categoría de *Patrimonio común de la humanidad*:

> «*Artículo 1. La diversidad cultural, patrimonio común de la humanidad*
>
> *La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano,*

tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras».

Sin embargo, este tipo de patrimonio cultural no debe ser entendido como un patrimonio *estático*, sino como fruto de un proceso evolutivo que sigue avanzando. Por tanto, no puede ser utilizado desde presupuestos inmovilistas, segregacionistas o fundamentalistas; por el contrario, *«resulta indispensable garantizar una interacción armoniosa y una voluntad de convivir de personas y grupos con identidades culturales a un tiempo plurales, variadas y dinámicas. Las políticas que favorecen la inclusión y la participación de todos los ciudadanos garantizan la cohesión social, la vitalidad de la sociedad civil y la paz...»* (art. 2). Así, cada individuo debería llegar a reconocer el carácter plural de su propia identidad dentro de sociedades igualmente plurales. La diversidad cultural se considera un factor de desarrollo, *«...no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria»* (art. 3).

El protagonismo que ha seguido ganando la protección de la diversidad se refleja en la aprobación, por parte de UNESCO, de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005. Siguiendo la línea de lo apuntado en la Declaración de 2011, la Convención profundiza en la necesidad de crear las condiciones para que las culturas puedan prosperar y mantener interacciones libres y mutuamente provechosas, en la necesidad de fomentar el diálogo y la interculturalidad de los pueblos, en promover el respeto a la diversidad y en favorecer políticas y actividades que, partiendo de esta riqueza cultural, estimulen un desarrollo sostenible. Para todo ello es clave, como reconoce el texto, que la ciudadanía asuma la diversidad cultural como un valor a preservar, invitando a los Estados a adoptar planes específicos de educación y sensibilización del público y a fomentar la participación y colaboración de la sociedad civil en la tarea.

En esta línea, en España la cuestión de la educación patrimonial ha sido recientemente reforzada con la elaboración, en 2013, de un Plan Nacional de Educación y Patrimonio. La iniciativa se enmarca en un contexto de redefinición de los Planes Nacionales iniciado a partir de 2010, que busca atender a la aparición de nuevas tipologías y proporcionar un modelo de gestión patrimonial más integral, multidisciplinar y trasversal. Los principales objetivos del Plan son favorecer la investigación en materia de educación patrimonial, fomentar la innovación en su didáctica y potenciar la comunicación entre gestores culturales y educadores. Para ello se adoptan una serie de estrategias y actividades aplicables a los distintos ámbitos educativos: educación formal –velando por el progresivo incremento cualitativo y cuantitativo de los contenidos patrimoniales en los currículos–;

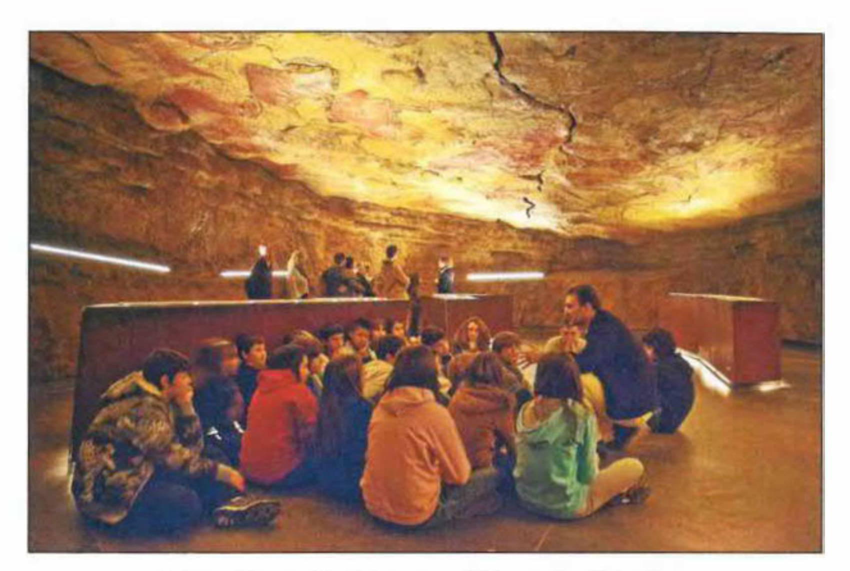
educación no formal –buscando una línea de trabajo común en instituciones como museos, bibliotecas o archivos–; y educación informal –con especial atención a los contenidos volcados a la red y al papel que juegan los medios de comunicación–.

3.2. Patrimonio, turismo y sostenibilidad en las ciudades históricas

Desde el punto de vista de la sostenibilidad, la gestión del patrimonio exige reflexión, buen juicio y audacia. A fin de cuentas, gestionar es una actividad que conlleva tomar decisiones. De la misma manera que un restaurador debe valerse de su experiencia, razón y visión para acometer la intervención, por ejemplo, de una pintura, el gestor cultural debe prever las consecuencias, directas e indirectas, de cualquier actuación sobre un bien cultural concreto o sobre su contexto urbano y social. El objetivo, en cualquier caso, deberá perseguir el mayor aprovechamiento social sin poner en riesgo la conservación física, la preservación de sus valores patrimoniales o el reconocimiento e identificación de estos bienes por parte de la sociedad que los detenta.

Un ejemplo que ilustra a la perfección este frágil equilibrio es el de la Cueva de Altamira y su magnífica muestra de arte paleolítico superior. Como es sabido, desde su descubrimiento en el siglo XIX, la presencia humana ha provocado la desestabilización de sus parámetros microambientales, afectando negativamente a la conservación de las pinturas murales. La masiva afluencia de visitantes –más de 100.000 por año entre los años cincuenta y mediados de los setenta– motivó su cierre al público en 1977; desde entonces la cueva ha sido abierta con un régimen de visitas continuamente revisado. Todas estas circunstancias llevaron a una revisión del modelo de Altamira, perfectamente plasmado en el nuevo museo inaugurado en 2001, cuya novedad más importante era la *neocueva*, una reproducción tridimensional, rigurosa y exacta, del espacio original. El museo constituye, en muchos sentidos, un ejemplo valiente: permite la conservación del bien original a la vez que garantiza el aprovechamiento y disfrute social, reforzando la dimensión didáctica de la visita gracias a las posibilidades que ofrece el nuevo equipamiento. Una experiencia que invita a dar una vuelta más a la idea de la autenticidad, comprobando el valor relativo que ésta puede llegar a tener en determinadas circunstancias, si los elementos interpretativos son rigurosos, científicos y adaptados a los distintos púbicos.

Con frecuencia, la conservación de determinados edificios y lugares patrimoniales aparecen ligados a un cambio de uso, muy especialmente en las ciudades, donde el limitado espacio disponible obliga a la reutilización, lo

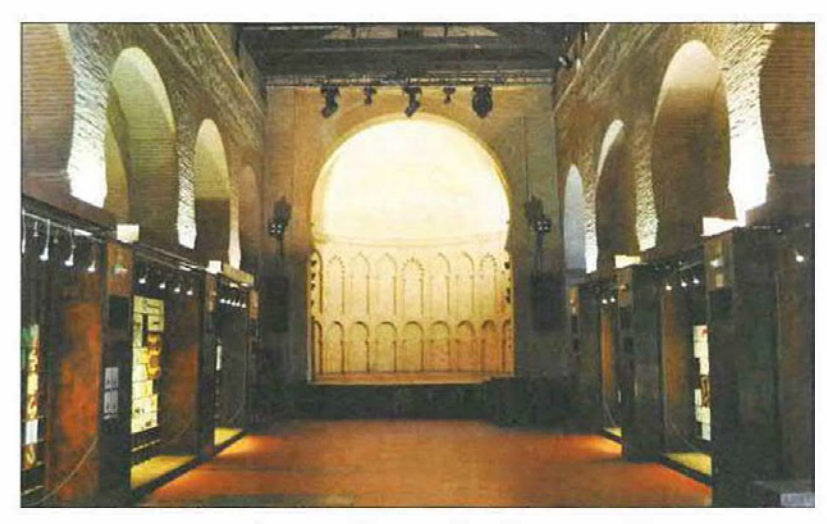


Visitantes en la neocueva. *Museo de Altamira.*

que ha sido históricamente una práctica común. Resulta a todas luces evidente que la patrimonialización no puede traducirse en parálisis, y que sería en todo punto insostenible la conservación de inmuebles sin un uso definido. Son muchísimos los casos que podemos encontrar en este sentido, muy comunes por ejemplo en relación al patrimonio industrial –por sus caracterís-



Antigua fábrica textil Casaramona, *obra modernista de Puig y Cadafalch, sede de* Caixaforum Barcelona *desde 2002.*



Antigua iglesia mudéjar de San Vicente de Toledo, desacralizada en 1842. Hoy sede y espacio de expresión artística de la Asociación Círculo de Arte.

ticas, las administraciones e instituciones han visto en estas viajes fábricas una oportunidad para dotar a la ciudad de nuevos equipamientos culturales: museos, bibliotecas, archivos, centros de arte...–; si bien la estrategia se extiende también a otras tipologías.

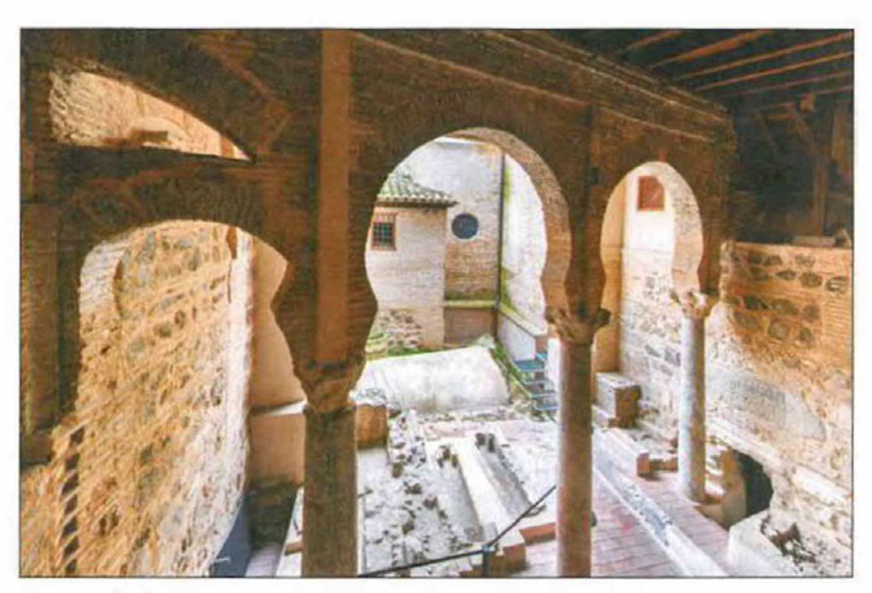
Conviene diferenciar bien este tipo de intervenciones de reciclaje, en las que se pretende adecuar los inmuebles a un nuevo uso compatible con la conservación de sus elementos significativos, de otras operaciones que podemos definir como "cosméticas". En demasiadas ocasiones la falta de rigor en la aplicación de las medidas de protección, la ausencia de planes estratégicos y los intereses especulativos han dado lugar a la generalización de prácticas que debieran ser excepcionales desde el punto de vista de la rehabilitación de edificios históricos. Es lo que ocurre con el denominado *fachadismo*, que define el vaciamiento interior de los inmuebles y la conservación de sus fachadas, despojadas en ocasiones de cualquier relación estructural o arquitectónica con el nuevo edificio.

A veces el reto no estriba tanto en la recuperación de edificios singulares, con valores monumentales, como en hacer compatible la preservación del carácter de los centros históricos con los estándares y necesidades habitacionales contemporáneas. Desde este punto de vista, debemos poner en valor programas de actuación como los llevados a cabo en ciudades como Toledo o Segovia, por poner dos ejemplos, a través de entes de gestión conjunta entre las distintas administraciones. En el caso de la ciudad del Tajo, los trabajos desarrollados desde el año 2000 por parte del Consorcio de To-

ledo no sólo han favorecido la recuperación de valiosos bienes monumentales, patrimoniales y arqueológicos –Cuevas de Hércules, Termas romanas, Mezquita de El Salvador...– sino que han convertido a este ente en el principal dinamizador de la actividad rehabilitadora residencial del casco histórico, gestionando subvenciones y ayudas y supervisando la recuperación y adecuada integración en las viviendas de elementos arqueológicos, arquitectónicos y artísticos. En Segovia, por su parte, la constitución del Área de Rehabilitación del Centro Histórico-Judería y su Oficina Técnica, en 2005, permitió compatibilizar la concesión de ayudas a la rehabilitación con la recuperación del barrio histórico de la judería, atendiendo tanto a sus características histórico-artísticas, como a lo social y a lo económico.

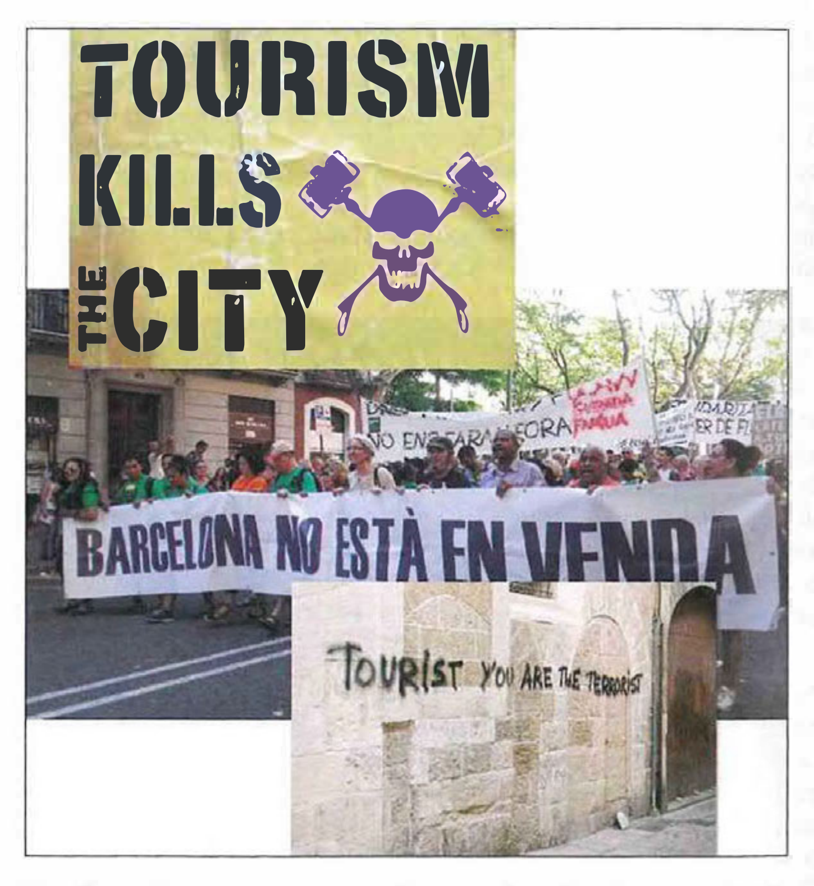


La llamada "Operación Canalejas", con el vaciado interior de varios edificios de esta céntrica manzana en Madrid para la creación de un complejo hotelero y comercial, constituye un reciente y polémico caso de fachadismo.



Restos de la Mezquita de El Salvador en Toledo, rehabilitados y puestos en valor por el Consorcio de Toledo entre 2004 y 2005.

Más compleja es la ordenación de la ciudad histórica en relación al turismo, actividad que como hemos comentado sigue incrementando su impacto en estos espacios. Más allá de las cifras apuntadas, la necesidad de acometer políticas de sostenibilidad aplicadas al turismo es indispensable en ciudades con una larga trayectoria, como París, Roma, Londres o Nueva York, y urgente en destinos tradicionales o más recientes, como Venecia, Berlín, Hong Kong o Barcelona. En estas últimas, la presión turística desbocada y el crecimiento desordenado de la oferta, asociada a un detrimento de las funciones habitacionales, económicas o sociales preexistentes, están produciendo la ruptura del equilibrio en determinados barrios y un conflicto cada vez más evidente. En España, el malestar ciudadano se hace palpable en ciudades como la capital catalana, Palma de Mallorca o el centro de Madrid, donde el colapso de determinados espacios no sólo provoca el rechazo de los nativos –en Barcelona, el turismo ya es el princi-



Manifestación contra el turismo, la gentrificación y la especulación en Barcelona. Pintadas y pegatinas contra el turismo.

pal problema en opinión de sus habitantes, y se habla cada vez más de un nuevo fenómeno, la *turismofobia*–; sino que corre el riesgo de extenderse a los propios turistas, a quienes también incomoda esta masificación. En Venecia, por su parte, el encarecimiento de la vivienda asociado al alquiler de apartamentos turísticos y la falta de servicios –apenas existe comercio tradicional, mientras abren sin cesar nuevos hoteles, restaurantes y tiendas de suvenires– han dado lugar a una caída de la población residente sin precedentes: a mediados del siglo xx Venecia contaba con 175.000 vecinos; hoy la cifra es de 50.000 y la previsión es que, de continuar así, en 2030 no queden venecianos en el centro. En tanto, 30 millones de personas visitan cada año la ciudad de los canales.



La entrada de grandes cruceros en la laguna de Venecia es de un gran impacto turístico, visual y medioambiental.

En líneas generales, los problemas a los que se enfrentan este tipo de ciudades son conocidos y similares; los podemos resumir que podemos resumir en la expresión "morir de éxito". Llamamos *terciarización* al proceso por el cual los centros históricos acaban siendo espacios destinados exclusivamente al sector servicios, en perjuicio de la función residencial o multifuncional de otras épocas; un efecto conocido es que, fuera de los horarios en los que se concentra la actividad, estos lugares quedan desiertos. En ciudades destacadas por su valor patrimonial u oferta cultural, el riesgo es convertirse en lo que ha venido a llamarse una *ciudad museo*.

Otro concepto, cada día más habitual en los medios, es el de *gentrificación*. Podemos definirlo como el proceso por el cual un espacio urbano, en ocasiones deteriorado o en declive, se ve revalorizado a partir de la rehabi-

litación edificatoria, provocando un aumento en el precio de los alquileres y del coste habitacional. La consecuencia es la sustitución de la población residente tradicional, de composición social diversa, por clases sociales con mayor capacidad económica. Un fenómeno de especial relevancia en los últimos años en ciudades con un importante potencial turístico, donde la rehabilitación en muchos casos tiene un fin exclusivamente especulativo –cada día es más frecuente, por ejemplo, la participación en estas operaciones de fondos de inversión extranjeros–.

Por último, podemos hablar de una *banalización* de las ciudades históricas. Un término que podemos utilizar también para referirnos a determinadas formas de presentar el patrimonio, generalmente ligadas a su consumo turístico, caracterizadas por una simplificación excesiva, por la proliferación de referencias meramente anecdóticas y, en definitiva, por un planteamiento que reduce la complejidad de cualquier manifestación cultural a discursos ligeros, plagados en ocasiones de tópicos. Aplicada a la ciudad, se observa en la multiplicación de arquitecturas historicistas que funcionan como falsos decorados, en la propagación de tiendas de recuerdos y restaurantes con publicidad agresiva y en una masificación que impide la contemplación y aprecio sosegado de los bienes históricos.



Tiendas de recuerdos en Montmartre, París.

Como apuntábamos, el malestar por la generalización de los problemas mencionados cada vez se hace más extensivo a los propios visitantes. Y entre ellos, a un tipo de turista que, a pesar de ser minoritario, debiera ser muy cuidado por parte de la administración. Nos referimos a aquel que se mueve en función de la oferta cultural, que prepara el viaje con minuciosidad, que busca aprender y experimentar la realidad del destino que visita, que rechaza los circuitos tradicionales y los tiempos que se imponen y que es respetuoso con el medio. Para este perfil de viajero la satisfacción se mide en función de parámetros como la accesibilidad a los bienes, física e intelectual –hay que disponer un adecuado soporte interpretativo del patrimonio–, la autenticidad, la veracidad y la vitalidad de las ciudades. Complacer a este tipo de turista es una forma de garantizar también la sostenibilidad de nuestros centros históricos y nuestro patrimonio cultural.

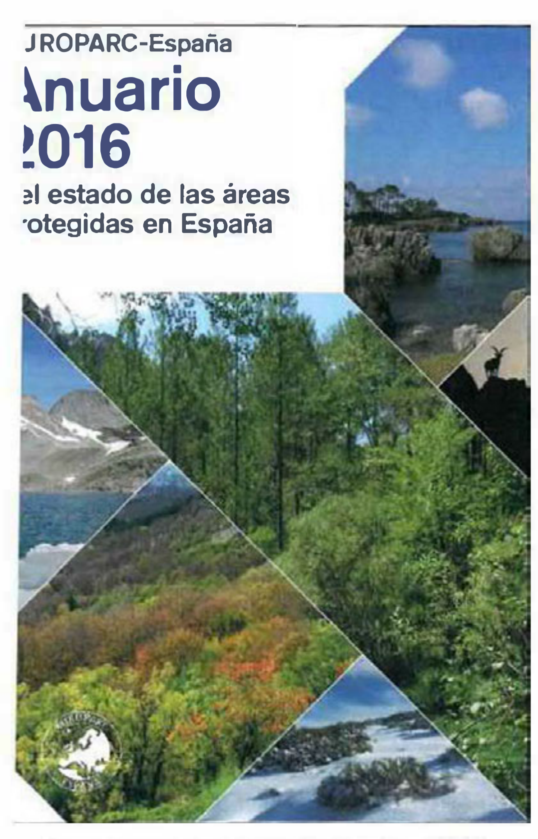
3.3. Documentos y propuestas para un turismo sostenible

Muchas de las cuestiones hasta aquí tratadas llevan siendo objeto de discusión por parte de organismos como UNESCO, la Organización Mundial del Turismo (OMT) o incluso ICOMOS desde hace años. Es importante recoger algunos de los hitos más significativos en este campo, aunque podamos discutir acerca del alcance real de las propuestas avanzadas desde estos foros en la gestión actual de los destinos turísticos.

En 1995 se celebró en Lanzarote la Conferencia Mundial de Turismo Sostenible, que reunía a las principales instituciones internacionales –la UNESCO, a través del Centro de Patrimonio Mundial y del Programa Hombre y Biosfera, el Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente, la Organización Mundial del Turismo y la Comisión de las Comunidades Europeas–, con el apoyo de diversos órganos ministeriales, ayuntamientos y universidades españolas. Fue en esta conferencia donde surgió el término *Turismo Sostenible* y se aprobó la primera Carta del Turismo Sostenible, marcando un nuevo rumbo en los objetivos de desarrollo de esta actividad. El documento, que se guiaba por los principios de la Conferencia de Naciones Unidas de 1992 sobre Medio Ambiente y Desarrollo, partía de un análisis lúcido sobre los riesgos y consecuencias del turismo, reconociendo por ejemplo que «*el turismo es una actividad ambivalente, dado que puede aportar grandes ventajas en el ámbito socioeconómico y cultural, mientras que al mismo tiempo contribuye a la degradación medioambiental y a la perdida de la identidad local, por lo que debe ser abordado desde una perspectiva global*». A lo largo de los diversos puntos de los que consta, la Carta invita tanto a gobiernos y autoridades públicas, como a los profesionales y a los propios turistas a minimizar el impacto de la actividad turística en el entorno natural, cultural y humano, así como a respetar su carácter y frágil equilibrio.

La vigencia de la Carta del Turismo Sostenible fue refrendada en 2015 en la Cumbre Mundial del Turismo Sostenible +20, celebrada en Vitoria, en coherencia con los Objetivos de Desarrollo Sostenible aprobados por Naciones Unidas en ese mismo año. La ocasión sirvió para enfatizar sobre aspectos que han ganado visibilidad en las últimas décadas, como el impacto del cambio climático, la huella ecológica del turismo –gases de efecto invernadero, generación de residuos…– o las repercusiones del terrorismo internacional.

Como iniciativa ligada a la gestión del turismo en espacios protegidos, es interesante la llamada Carta Europea del Turismo Sostenible (1999). Un documento elaborado por la Federación EUROPARC, organización paneuropea creada en 1973 que reúne a instituciones, organismos oficiales, ONG y empresas de 39 países dedicadas a la gestión de áreas protegidas y a la



Anuario de EUROPARC-España, 2016.

defensa de la naturaleza. En España, EUROPARC lo integran diversos gobiernos regionales y municipales, junto al Organismo Autónomo de Parques Nacionales. La federación funciona como una red de trabajo, que tiene entre sus objetivos facilitar y apoyar las relaciones entre los espacios protegidos del Estado y de otros países, contribuir a su puesta en valor o promover proyectos comunes. La Carta Europa del Turismo Sostenible se plantea como un instrumento para la planificación estratégica del desarrollo turístico en estas áreas, al que se adscriben voluntariamente las administraciones y órganos de gestión ambientales y de turismo, las empresas turísticas y las agencias de viajes.

Desde un punto de partida más ligado a lo patrimonial, es muy importante el trabajo desarrollado por ICOMOS, responsable de la redacción de la Carta del Turismo Cultural. Debemos precisar, en primer lugar, la existencia de dos versiones de este documento. La primera fue adoptada en 1976, con una aproximación al fenómeno turístico que partía de un concepto del patrimonio todavía restrictivo, centrado en lo monumental y en los lugares de interés histórico-artístico. En esa época el turismo cultural se entendía como un fenómeno creciente que podía tener efectos positivos. Se definía como «*aquella forma de turismo que tiene por objeto, entre otros fines, el conocimiento de monumentos y sitios histórico-artísticos. Ejerce un efecto realmente positivo sobre éstos en tanto en cuanto contribuye –para satisfacer sus propios fines– a su mantenimiento y protección. Esta forma de turismo justifica, de hecho, los esfuerzos que tal mantenimiento y protección exigen de la comunidad humana, debido a los beneficios socio-culturales y económicos que comporta para toda la población implicada*». También se alertaba, lógicamente, de los efectos negativos que el turismo masivo e incontrolado podía acarrear para estos bienes y se instaba a las entidades implicadas a garantizar su conservación, «*sobre cualquier otra consideración, por muy justificada que ésta se halle desde el punto de vista social, político o económico*», teniendo en cuenta «*las limitaciones de uso y de densidad que no pueden ser ignoradas impunemente*».

Veinte años más tarde, ICOMOS revisó su Carta introduciendo un enfoque más integral del patrimonio, incorporando la sostenibilidad como criterio de gestión e incluyendo como un objetivo básico la correcta comunicación y difusión de los valores patrimoniales, «*el acceso físico, intelectual y/o emotivo, sensato y bien gestionado a los bienes*», tanto para la comunidad anfitriona como para los visitantes. En nuevo documento, aprobado en México en octubre 1999, vino a titularse *Carta Internacional del Turismo Cultural. La gestión del turismo en sitios con patrimonio significativo.* Creemos oportuno recoger algunos de los avances que recoge el texto en sus distintos apartados y principios.

Ya en su introducción, se reconoce que «*el concepto de patrimonio es amplio e incluye sus entornos tanto naturales como culturales. Abarca los paisajes, los sitios históricos, los emplazamientos y entornos construidos, así como la biodiversidad, los grupos de objetos diversos, las tradiciones pasadas y presentes, y los conocimientos y experiencias vitales*», que constituye la esencia de muy diversas identidades, que es «*dinámico y un instrumento positivo de crecimiento e intercambio*», e insustituible para el desarrollo actual y futuro. Como apunta Romero Moragas, el espíritu de la Carta entronca con la teoría del turismo cultural sostenible enunciada por diversos especialistas, como Frans Schouten, a principios de los años 90, según la cual «*el turismo cultural, desde un punto de vista del desarrollo sostenible, representa el equilibrio entre la calidad de la experiencia del visitante, la calidad de los recursos patrimoniales y la calidad de vida de la población local residente*»[10]. De tal forma, los objetivos expresados en la Carta se centran en: 1. La trasmisión de la importancia del patrimonio a las comunidades anfitrionas y a los visitantes; 2. El respeto y acrecentamiento del patrimonio y las culturas vivas por parte de la industria turística; 3. El diálogo entre los intereses de la conservación patrimonial y los de la industria del turismo para lograr un desarrollo sostenible; y 4. El diseño y desarrollo de planes y estrategias para la presentación e interpretación de los sitios con patrimonio y sus actividades culturales patrimoniales.

Por otro lado, la Carta expone seis grandes principios que va desarrollando. El primero de ellos manifiesta que el turismo debe «*proporcionar oportunidades responsables y bien gestionadas a los integrantes de la comunidad anfitriona así como proporcionar a los visitantes la experimentación y comprensión inmediatas de la cultura y patrimonio de esa comunidad*». Es decir, la calidad de la experiencia turística depende de la conservación y mejora de los recursos culturales y de la calidad de vida de la población. Si, por el contrario, se pone en marcha un modelo turístico depredador, ajeno a la

[10] ROMERO MORAGAS, C., «Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La gestión del turismo en los sitios de patrimonio significativo», en *Cuadernos PH. Repertorio de textos internacionales de patrimonio cultural*, Sevilla, IAPH, 2003. pp. 278-287.

población, la calidad de la experiencia se verá irremediablemente afectada. El segundo principio alude a la relación dinámica y, en ocasiones encontrada, que se establece entre los sitios con patrimonio y el turismo, relación que debería gestionarse de modo sostenible para la actual y para las futuras generaciones. El tercer principio pone el énfasis en la accesibilidad física e intelectual al patrimonio, y en la importancia de los programas de interpretación para garantizar una experiencia de visita satisfactoria. El principio cuarto expresa la necesidad de que las comunidades se involucren en la planificación de la conservación patrimonial y del turismo, haciendo mención especial a los pueblos indígenas. Finalmente, los principios quinto y sexto profundizan en el necesario beneficio de la comunidad y en la importancia de los programas de promoción, respectivamente. Es muy aconsejable, en todo caso, una lectura sosegada del documento, disponible en la web a través de ICOMOS-España.

Cerrando este capítulo, es evidente que el debate sobre la relación entre turismo, desarrollo y sostenibilidad sigue vigente; y que a buen seguro seguirá ocupando un lugar destacado en la reflexión sobre el futuro de nuestras sociedades. No es casual que la UNESCO haya declarado 2017 como Año Internacional del Turismo Sostenible para el Desarrollo, con lo que pretende alentar a los distintos Estados, organismos y sectores implicados a reforzar su compromiso con la sostenibilidad y a implementar nuevas medidas en todos los niveles.

4. Los itinerarios y las rutas culturales. Caminos para el encuentro, la diversidad y la oportunidad

Por su relación con el viaje, por su capacidad para poner en valor y promover el reconocimiento de la diversidad cultural y el diálogo entre pueblos, y por constituir una tipología patrimonial que favorece la diversificación turística y el desarrollo de iniciativas asociadas de carácter sostenible, merece la pena dedicar aquí un espacio a los itinerarios y rutas culturales.

Como es sabido, las rutas e itinerarios han venido consolidándose desde hace años como una de las formas más atractivas de acercarse a la cultura de una región. Son un instrumento óptimo para comprender los vínculos existentes entre distintos elementos patrimoniales a lo largo de un territorio o paisaje más o menos extenso, aunque su éxito se basa también en su capacidad para proporcionar una experiencia que no está reñida con el componente lúdico del viaje. Por todo ello, su protagonismo ha sido creciente en organismos como la UNESCO, ICOMOS o el Consejo de Europa, quienes

han dedicado importantes esfuerzos tanto a su conceptualización como bienes patrimoniales, como a su identificación y promoción.

Hay que empezar señalando que el concepto de Itinerario Cultural surge entre los años ochenta y noventa del pasado siglo, ligado a un proyecto intercultural de la UNESCO sobre las Rutas de la Seda y a la creciente atención que se estaba dedicando al Camino de Santiago. Precisamente, en 1993 el Camino de Santiago fue declarado Patrimonio Mundial de la UNESCO, dando un espaldarazo definitivo al futuro reconocimiento de los itinerarios como una categoría patrimonial en sí misma, muy relacionada con otra entonces en discusión, como eran los paisajes culturales, pero con elementos diferenciales de calado que justificaban su distinción. El énfasis, en este caso, se ponía en los intercambios producidos a lo largo de un periodo determinado a través de estas rutas.

Desde entonces, tanto UNESCO como ICOMOS, a través del Consejo Internacional de Itinerarios Culturales, fueron trabajando en una definición válida del concepto. Finalmente, en octubre de 2008, ICOMOS aprobó su Carta de los Itinerarios Culturales, donde se definen como:

> *«Toda vía de comunicación terrestre, acuática o de otro tipo, físicamente determinada y caracterizada por poseer su propia y específica dinámica y funcionalidad histórica al servicio de un fin concreto y determinado, que reúna las siguientes condiciones:*
>
> *a) Ser resultado y reflejo de movimientos interactivos de personas, así como de intercambios multidimensionales, continuos y recíprocos de bienes, ideas, conocimientos y valores entre pueblos, países, regiones o continentes, a lo largo de considerables períodos de tiempo.*
>
> *b) Haber generado una fecundación múltiple y recíproca, en el espacio y en el tiempo, de las culturas afectadas que se manifiesta tanto en su patrimonio tangible como intangible.*
>
> *c) Haber integrado en un sistema dinámico las relaciones históricas y los bienes culturales asociados a su existencia».*

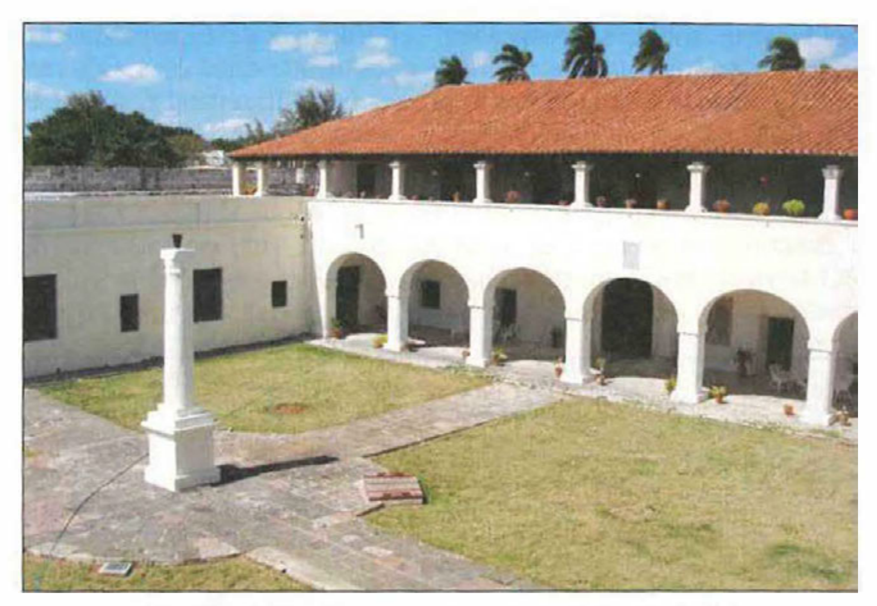
En los itinerarios culturales se reconocen una serie de elementos inherentes. El primero de ellos es su relación con el «*contexto natural y/o cultural en el que inciden y que contribuyen a caracterizar y a enriquecer con nuevas dimensiones, dentro de un proceso interactivo*». Los itinerarios se apoyan «*necesariamente en la existencia de elementos tangibles que representan el testimonio patrimonial y la confirmación física de su existencia. Los factores intangibles contribuyen a proporcionar sentido y significado a los diversos elementos que componen el conjunto*». Otro aspecto es que constituyen «*un conjunto de valor superior a la suma de los elementos que lo integran y que le confiere su sentido*». Tienen también un carácter dinámico, pues «*en-*

trañan un factor dinamizador que actúa como un hilo conductor o cauce a través del que han fluido las influencias culturales recíprocas». Por último, están estrechamente ligados a su entorno, natural o urbano, del que forman parte inseparable.

Vemos, por tanto, que la identificación y selección de este tipo de itinerarios responde a criterios complejos y estrictos. Por eso es importante diferenciar claramente lo que es un itinerario o una ruta cultural reconocida y consolidada en el ámbito internacional, de lo que en ocasiones son meras rutas turísticas basadas en contenidos culturales. Para la UNESCO o ICOMOS, la diferencia estriba en cuestiones como el valor excepcional a escala universal; su papel en el intercambio y difusión de manifestaciones artísticas, urbanas o paisajísticas en determinados periodos significativos de la historia; el hecho de constituir un espacio de trasmisión y conservación de conocimientos, tradiciones o formas de vida; o su asociación con acontecimientos, ideas, creencias y obras artísticas y literarias de importancia universal excepcional. Por lo tanto, autenticidad, continuidad e intercambio cultural son factores básicos que sirven para distinguir unas propuestas de otras.

Desde que se pusiera en marcha el mencionado proyecto sobre la Ruta de la Seda, desarrollado entre 1988 y 1997, la UNESCO ha trabajado en la identificación y difusión de nuevos itinerarios. Así, bajo el título de *Rutas de Diálogo*, se han ido conformando una serie de proyectos que buscan documentar y poner en valor los encuentros, a veces dolorosos, que permitieron el intercambio de ideas y costumbres entre individuos y comunidades de un continente a otro. Hoy encontramos en fase de ejecución los proyectos *Plan Arabia*, *Proyecto Cáucaso*, *Diálogo intercultural en Asia Central* y la *Ruta del Esclavo*; mientras que son iniciativas ya concluidas *Cultura de Barrio: Red Mundial de Actores Culturales Locales*, *Las Rutas del hierro en África*, *Las Rutas de la Seda*, el *Programa Mediterráneo* y *Las Rutas de al-Andalus*. Su planteamiento se aleja, en todos estos casos, de cualquier medida de desarrollo turístico –por más que en la práctica estos itinerarios dan lugar a viajes de gran interés cultural–, centrándose exclusivamente en la señalada trasmisión de saberes, valores y bienes por medio del arte, el comercio y las migraciones. Su carácter trasnacional es acorde a su objetivo de valorar el intercambio por encima de las fronteras, de mostrar el diálogo en las sociedades multiétnicas y el dialogo intercultural en la sociedades modernas.

En la línea marcada por UNESCO e ICOMOS, cabe recordar que España protagoniza o participa en varias candidaturas para el reconocimiento de itinerarios culturales como Patrimonio Mundial (Lista Indicativa de España). Estas son: Vía de la Plata (1998), Itinerario Cultural de la Vid y el Viñedo en las ciudades Mediterráneas (1998), Ruta Cultural de San Francisco Javier (2001), Trashumancia en las Cañadas Reales de la Mesta (2007) y Calzadas Romanas-Itinerarios del Imperio Romano (2007).



Castillo de San Severino, Matanzas, Cuba. Sede del Museo de la Ruta del Esclavo.



Via Appia Antica, Roma.

Desde otro ámbito supranacional, el Consejo de Europa ha sido un gran valedor y promotor de los itinerarios desde que, en 1987, reconociese al Camino de Santiago como primer Gran Itinerario Cultural Europeo, abriendo una vía que no ha parado de crecer. A esta ruta rápidamente le siguieron otras –la Liga Hanseática (1991), las Rutas de los Vikingos

Itinerarios Culturales del Consejo de Europa

ES = participación española

- Los Caminos de Santiago de Compostela (1987) (Es)
- La Liga Hanseática (1991)
- Las Rutas de los Vikingos (1993) (Es)
- Vía Francigena (1994)
- Las Rutas de El legado andalusí (1997) (Es)
- Ruta de los Fenicios (2003) (Es)
- Caminos europeos de Mozart (2004)
- Ruta del Hierro en los Pirineos (2004) (Es)
- Itinerario europeo del patrimonio judío (2004) (Es)
- Itinerario de San Martin de Tours (2005) (Es)
- Red de Sitios Cluniacenses (2005) (Es)
- Rutas del olivo (2005) (Es)
- VIA REGIA (2005) (Es)
- TRANSROMANICA. Rutas del románico del patrimonio europeo (2007) (Es)
- Iter Vitis (2009) (Es)
- Ruta de las abadías cistercienses (2010) (Es)
- Ruta europea de los cementerios (2010) (Es)
- Caminos del arte rupestre prehistórico (2010) (Es)
- Itinerario europeo de las villas termales históricas (2010) (Es)
- Los Itinerarios de los caminos de San Olav (2010)
- Sitios casadeanos (2012) (Es)
- Ruta europea de la cerámica (2012) (Es)
- Ruta europea de la cultura megalítica (2013)
- Tras los pasos de los Hugonotes y los Valdenses (2013)
- ATRIUM, arquitectura de los regímenes totalitarios del siglo XX (2014)
- Red del Art Nouveau (2014)
- Vía Habsburgo (2014)
- La Ruta de los Emperadores romanos y del vino del Danubio (2015)
- Itinerario europeo del emperador Carlos V (2015)
- Destino Napoleón (2015)
- Tras las huellas de Robert Louis Stevenson (2015)
- Las ciudades fortificadas de la Gran Región (2016)

(1993), la Vía Francigena (1994)...– y desde entonces las propuestas han ido sucediéndose hasta alcanzar las 32 rutas, entre las cuales 18 tienen participación española.

La iniciativa busca impulsar el reconocimiento de la conciencia e identidad europea, trasformar el patrimonio en un recurso para la educación y el desarrollo social y económico, y ofrecer nuevas posibilidades de ocupación en el tiempo libre a través del turismo. Existen, por lo tanto, diferencias importantes entre el concepto de Itinerario Cultural de ICOMOS y el que promueve el Consejo de Europa. Para el Consejo, los itinerarios son recorridos que abarcan uno o varios países o regiones, organizados alrededor de temas cuyo interés histórico, artístico o social se consideran relevantes desde un de vista europeo, sea en función del trazado geográfico del itinerario, en función de su contenido o de su significación. Desde este punto de vista, son un instrumento que contribuyen al acercamiento y a la cooperación entre pueblos, a difundir la cultura e identidad europea y a promover un modelo turístico y cultural sostenible. Mientras que para ICOMOS era imprescindible que el itinerario respondiese a una realidad histórica contrastada y continuada, desde el Consejo de Europa el concepto se expande animando a la creación y promoción de nuevas rutas e itinerarios en base a ejes temáticos comunes, siempre y cuando sean ilustrativas de la historia, patrimonio y memoria europea y contribuyan al reconocimiento e interpretación de su diversidad.

En la actualidad, los Itinerarios Culturales Europeos forman una amplia red que da lugar a sinergias entre autoridades nacionales, regionales y locales, así como a un importante tejido asociativo y económico. Como contrapartida, lo cierto es que no siempre son vías homogéneas, y que están expuestas, también ellas, a la degradación por causas de sobreexplotación o banalización. Para evitarlo, sería necesario que la declaración de Itinerarios Culturales Europeos estuviese acompañada de un proyecto de conservación de sus valores acorde en los planos legislativo y administrativo. En tanto, podemos decir que por el momento sirven bien al objetivo de promover nuevos destinos y formas de acercamiento al patrimonio desde el turismo.

Completando este repaso sobre las rutas culturales, nos encontramos en otros niveles multitud de propuestas que, como ocurre con los Itinerarios Culturales Europeos, tratan de ofrecer nuevas posibilidades de acercamiento al territorio desde una perspectiva turística.

Hablamos de rutas, caminos, itinerarios, vías..., por lo general promovidas desde las distintas administraciones con la ayuda de profesionales y consultores externos, que conducen a los visitantes a través de recorridos previamente delimitados y definidos temáticamente. En ocasiones, girando sobre contenidos patrimoniales presentes en el territorio –de tipo histórico,



Portal web de las Rutas del Legado Andalusí.

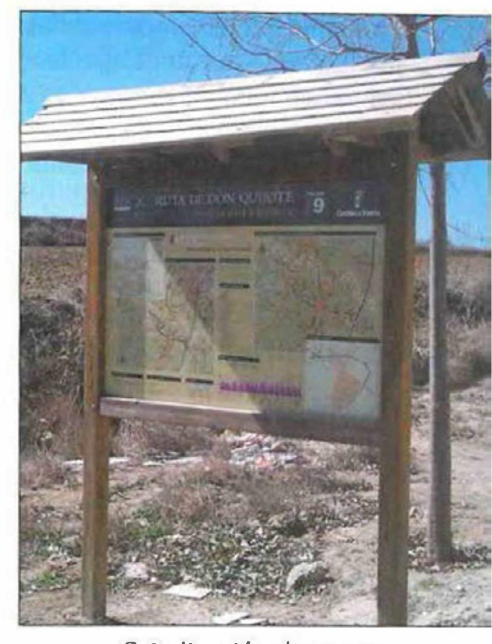
arqueológico, artístico, antropológico, natural...–; en otras, en torno a elementos ficticios, imaginados o de leyenda.

Ejemplos del primer tipo de rutas o itinerarios turísticos pueden encontrarse fácilmente entre la oferta turística de cualquier Comunidad Autónoma. En Andalucía, por poner un caso, encontramos las Rutas de la Andalucía Americana, las Rutas del Gótico y Mudéjar, Rutas de Arquitectura Popular, del Legado Andalusí, de Castillos y Monasterios, de Andalucía Barroca, de Obras Maestras de Pintura y Escultura... En Castilla y León, la Ruta del Duero, el Canal de Castilla, la Ruta de los Místicos, la de Carlos V, la de Isabel la Católica, el Camino de la Lengua Castellana...

Precisamente, en Castilla y León tenemos también un buen ejemplo del segundo tipo de rutas, el Camino del Cid, pues aunque se basa en un personaje histórico, su recorrido discurre siguiendo los pasos del caballero medieval descritos en el *Cantar del Mío Cid*. Las posibilidades de este tipo de acercamiento son muchas: una novela, un largometraje o una leyenda, son materia propicia para la proliferación de recorridos temáticos. Otro caso paradigmático que merece reflexión es el de la Ruta del Quijote en Castilla La Mancha, una propuesta diseñada ex profeso en 2004 para formar parte de la red de Itinerarios Culturales Europeos, en la que quedó integrada a partir de 2007. A su diseño y promoción no sólo se dedicaron importantes esfuer-

zos económicos, sino también políticos, a fin de contentar las demandas de muchísimos municipios que querían ser incluidos, por más que algunos estaban fuera de los supuestos límites espaciales de la obra. Lamentablemente, las expectativas generadas con su reconocimiento en la red europea quedaron luego frustradas con su posterior derogación por parte del Consejo de Europa, a raíz de los cambios en su gestión introducidos por la Ley de Presupuestos Generales de la Comunidad Autónoma de 2012.

Aunque no es el propósito, podríamos seguir descendiendo a otras esferas –provinciales, municipales, de barrio…–, donde encontraríamos recorridos y planteamientos de lo más variados, con hilos argumentales mejor y peor vertebrados. Idealmente, todos deberían plantearse con el objetivo de conjugar la conservación y el enrique-



Señalización de tramo. Ruta de Don Quijote.



Portal web del Camino del Cid.

cimiento del patrimonio cultual con el desarrollo económico y social de la población. Nuestra obligación, en todo caso, como ciudadanos y turistas que somos en muchos momentos de nuestra vida, es desarrollar una opinión crítica que vele por la autenticidad y la accesibilidad aplicada a los itinerarios y a las rutas culturales, denunciando cualquier exceso que conduzca al deterioro o se deslice por los derroteros de la banalización patrimonial.

5. La sociedad civil y su papel en la conservación del patrimonio cultural

Como ha sido repetidamente señalado, compete a los poderes púbicos promover y garantizar la conservación y el enriquecimiento del patrimonio cultural. Históricamente, esta es una conquista de largo recorrido que se inicia en los albores de la modernidad y se consolida en un pasado reciente. Lo que hace unas cuantas décadas era considerado patrimonio hoy ha sido ampliamente superado, alcanzando a objetos y manifestaciones de todo tipo y obligando a conceptualizar nuevas categorías cada vez más abiertas y complejas. Esto ha traído la multiplicación de los problemas asociados a la gestión, a los que tratan de responder las instituciones a través de nuevos estudios y catálogos, la elaboración de una legislación acorde y el impulso a acciones concretas de salvaguarda o puesta en valor.

También hemos afirmado que la identificación y la selección de nuestro patrimonio es, en última estancia, una construcción social en la que participan activamente esos mismos poderes públicos. Ellos son quienes fijan los valores patrimoniales y elaboran el discurso sobre el que se confrontan los distintos objetos y manifestaciones para su consideración. Salvo excepciones, en la práctica, decíamos, a la sociedad civil le corresponde adherirse o no a estas directrices.

Sin embargo, a pesar de lo dicho, el papel de la sociedad civil es cada día más importante en la conservación de nuestro patrimonio, y es muy deseable que este rol continúe incrementándose en el futuro. Organizados a través de fundaciones o asociaciones, fuera del ámbito político o de cualquier poder público, los ciudadanos interesados y preocupados por el patrimonio ejercen una labor irremplazable en dos grandes campos: la promoción y difusión del patrimonio, y la vigilancia, control y denuncia de los atentados contra éste. Desde estas plataformas ciudadanas se han convertido, de alguna forma, en mediadores culturales de gran efectividad y en celosos garantes de la normativa vigente.

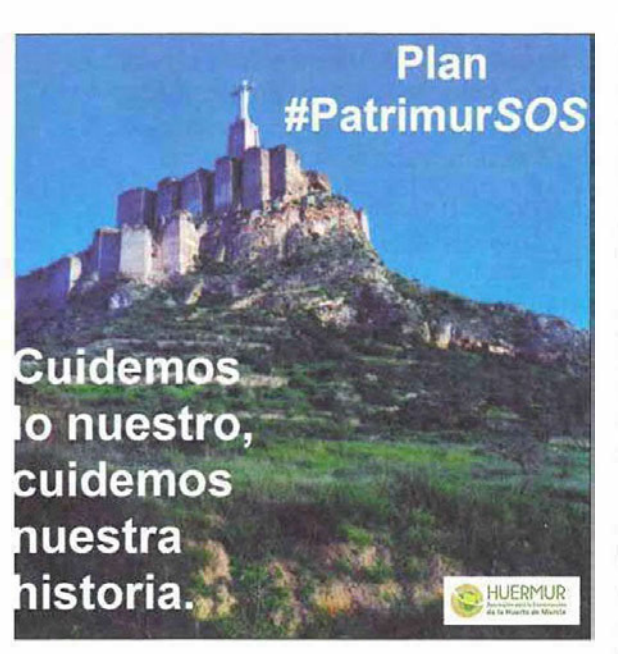
Seguramente, el modelo más común en nuestro contexto es el de las asociaciones de Amigos de un determinado museo. Suelen formarlas ciudadanos que voluntariamente colaboran con la institución mediante la organización de cursos y conferencias, la gestión de visitas, la difusión del centro o la subvención de catálogos y publicaciones. El éxito de estas asociaciones es enorme, motivando la aparición de otras instituciones de ámbito nacional o internacional con las que colaboran y se integran. El ejemplo es la Federación Española de Amigos de los Museos (FEAM), creada en 1983 con la misión de fomentar la participación de la sociedad civil en la vida cultural a través de los museos. Actualmente pertenecen a la FEAM 110 asociaciones y fundaciones de Amigos de museos de toda España, que a su vez representan a más de 40.000 ciudadanos. Por otro lado, la red se extiende al formar parte de la Federación Mundial de Amigos de los Museos, que engloba a asociaciones de 28 países con más de 2 millones de asociados.

Una estructura similar puede observarse en el caso de la Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas (ANABAD España), compuesta por las distintas filiales territoriales que, con el mismo nombre, agrupan en este caso a trabajadores de archivos, bibliotecas, museos o centros de documentación e información, parques arqueológicos y centros de interpretación, así como a ciudadanos con un interés profesional por estas instituciones. Dedicada igualmente a ser un punto de encuentro entre profesionales del ramo y especialistas universitarios, encontramos la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural (AEGPC), que dirige sus esfuerzos a fomentar la gestión del patrimonio aplicando con criterios técnico-científicos y una metodología apropiada.

En ocasiones, las entidades adoptan el rango de Fundación –organización de carácter público o privado, constituidas por personas físicas o jurídicas, con un capital mínimo inicial elevado–. Es habitual que algunas fundaciones surjan para gestionar bienes culturales ligados a una persona o familia, como ocurre con la Fundación Lázaro Galdiano, entre otras muchas. En otros casos, pueden constituir un instrumento de acción social ligado a determinadas empresas o instituciones bancarias –ejemplos sobradamente conocidos son la Fundación La Caixa, que tiene una amplia red de museos y espacios culturales, o la Fundación Montemadrid, titular de La Casa Encendida en la capital–; e incluso integrar en una misma entidad empresas de este tipo y determinados órganos de la Administración, como en su momento ocurrió con la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

Sin poner en discusión el altísimo valor de fundaciones como las descritas y de las iniciativas desde ellas impulsadas, interesa aquí resaltar el trabajo desarrollado desde el ámbito de las asociaciones culturales, verdadero espacio de colaboración que se nutre del interés personal de los ciudadanos. Entre las asociaciones relacionadas con el patrimonio las hay con distintos

ámbitos e intereses. En función de su foco territorial, pueden ser nacionales, regionales, provinciales o locales. También pueden diferenciarse por su espíritu: más ligadas a la difusión –por ejemplo, la Asociación 1707 de Almansa, centrada en la recreación e interpretación de esta batalla histórica–; o dedicadas al control y denuncia de hechos y políticas que atenten contra la integridad del patrimonio –en Murcia, la Asociación HUERMUR, para la Defensa de la Huerta y el Patrimonio despliega desde hace años un arduo y continuo trabajo que ha fructificado en la declaración de varios BIC o en la paralización o modificación de numerosas intervenciones–. Sea como fuere, su cercanía al territorio y al día a día de los ciudadanos las convierten en herramientas eficaces que suscitan el interés, el aprecio y el respeto por los bienes culturales. Retomando un argumento recurrente sobre el patrimonio, el primer paso para la conservación es el conocimiento y valoración. En esta línea, el desempeño de las asociaciones culturales tiene todavía mucho recorrido.



Plan PatrimurSOS. Iniciativa de la Asociación HUERMUR para la Defensa de la Huerta y el Patrimonio de Murcia.

Serían necesarias muchas páginas para describir mínimamente las actividades que llevan a cabo el gran número de asociaciones patrimoniales existentes en la actualidad –algunas de ellas con una trayectoria muy reconocida, como por ejemplo la Asociación Madrid Ciudadanía y Patrimonio, cuyo Observatorio del Patrimonio en Riesgo es de obligada consulta para quienes quieran acercarse al estado de la cuestión en la Comunidad de Madrid–. En cualquier caso, no podemos cerrar este apartado sin dedicar un espacio a la Asociación Hispania Nostra, organización de ámbito nacional que, desde su creación en 1976, se ha asentado como modelo y referente de la reflexión teórica, la promoción de la conservación y la denuncia de episodios de abandono o mala praxis. A lo largo de sus 40 años de existencia ha puesto en marcha numerosos proyectos de difusión y gestión, ha impulsado los premios Hispania Nostra a las Buenas Practicas en Patrimonio Cultural –iniciativa ligada a los premios Europa Nostra que promueve la matriz europea–, editado publicaciones de referencia, como el *Boletín de Hispania*

Nostra o la *Revista Patrimonio Cultural y Derecho*, y organizado infinidad de cursos y conferencias. Seguramente, una de las acciones que más éxito y repercusión han tenido desde que se pusiese en marcha en 2007, es la llamada *Lista Roja del Patrimonio,* un verdadero catálogo en línea de bienes en peligro, organizado por localización y categorías patrimoniales. Su objetivo guarda similitudes con el que, en otro rango, tiene la *Lista del Patrimonio Mundial en Peligro de la UNESCO*, funcionando principalmente como alarma para las instituciones o toque de atención a los responsables políticos. Después de diez años, la *Lista Roja* ha conseguido posicionarse como un instrumento reconocido desde distintos ámbitos y salvar, de forma más o menos directa, cantidad de bienes que hoy día ya han sido retirados de este triste elenco.



Vista del portal de Hispania Nostra. Lista Roja del Patrimonio.

Bibliografía

Textos y documentos de consulta recomendados

Para este capítulo es muy aconsejable la lectura de las diferentes declaraciones, recomendaciones y cartas sobre las que se ha tratado.

Bibliografía comentada

CAPEL, H., *El patrimonio: la construcción del pasado y del futuro,* Barcelona, Ed. del Serbal, 2014. Riguroso y conciso trabajo sobre la protección del patrimonio en nuestras sociedades y los principales debates que genera.

HOBSBAWM, E. y RANGERS, T. (eds.), *La invención de la tradición,* Barcelona, Crítica, 2002. Muy recomendable para profundizar en el fenómeno de las tradiciones y la función social que cumplen en procesos históricos de cambio. A partir de ejemplos documentados dentro y fuera de Europa, demuestra la creación o recreación reciente de tradiciones, creencias, ritos y prácticas que hoy se presentan como centenarias.

LOWENTHAL, D., *El pasado es un país extraño.* Madrid, Akal, 1998. Como el anterior, es una lúcida reflexión sobre la relación que establecemos con el pasado, con la memoria, la historia y los objetos de tiempos remotos. Un pasado conformado a partir de lo ocurrido, pero también de lo creado y recreado, de lo olvidado, lo erosionado y de lo seleccionado.

PRATS, L., *Antropología y patrimonio,* Barcelona, Ariel, 1997. Lúcido ensayo que parte de del propio concepto de patrimonio para plantearse cuestiones como quién, cómo, cuándo, por qué y para qué se constituye y activa. Aborda igualmente su relación con la identidad, el turismo, o el mercado, dedicando un importante espacio a su relación con el nacionalismo.

Otra bibliografía

ANTIGÜEDAD, Mª D. (Dir.), MARTINEZ PINO, J. (Coord.), *Mediación y gestión del patrimonio en Europa,* Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012.

BALLART HERNÁNDEZ, J., *Gestión del patrimonio cultural,* Barcelona, Ariel, 2005

BENITEZ DE LUGO, F., *El patrimonio cultural español. Aspectos jurídicos, administrativos y fiscales. Incentivos en la Ley de Fundaciones.* Granada, Comares, 1995

CLAIR, J., *Malestar en los museos,* Gijón, Trea, 2011.

CONSEJO DE EUROPA, *Resolution (98) 4 on the Cultural Routes of the Conuncil of Europe.*

DE LA CALLE VAQUERO, M., «Las ciudades históricas españolas como destinos turísticos. Patrimonio cultural y sistema de acogida local», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, n. 36* ..., pág. 118.

DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

DONAIRE, J. A., *Turismo cultural. Entre la experiencia y el ritual.* Gerona, Vitel-la, 2012.

GARCÍA LÓPEZ, N., "La globalización", en *Ventanas en la ciudad. Observaciones sobre las urbes contemporáneas*, Barcelona, UOC, 2005, pág. 43.

GONZÁLEZ VARAS, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas.* Madrid, Cátedra, 1999.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., *El Patrimonio Cultural. La Memoria Recuperada,* Gijón, Trea, 2002.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J., « Los caminos del patrimonio. Rutas turísticas e itinerarios culturales», *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 9(2), 2011, pp. 225-236.

LÓPEZ DE AGUILETA, I., *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*, Gijón, Trea, 2000.

PRATS, L., "La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, n. 58,* Sevilla, Consejería de cultura de la Junta de Andalucía. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2006, págs. 72-80.

QUEROL, M. A., *Manual de gestión del patrimonio cultural,* Madrid, Akal, 2010.

RECUERO, N., BLASCO, F., MADARIAGA, J., *Marketing del turismo cultural,* Madrid, ESIC, 2016

ROMERO MORAGAS, C., «Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La gestión del turismo en los sitios de patrimonio significativo», en *Cuadernos PH. Repertorio de textos internacionales de patrimonio cultural*, Sevilla, IAPH, 2003. pp. 278-287.

ROMERO MORAGAS, C., «Ciudad, cultura y turismo: calidad y autenticidad», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, n. 36,* Sevilla, Consejería de cultura de la Junta de Andalucía. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, pág. 101.

Turismo cultural: El patrimonio histórico como fuente de riqueza. Valladolid, Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000.

EL ESTUDIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

M.ª Victoria García Morales
Victoria Soto Caba
Joaquín Martínez Pino





